

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE
E CULTURA NA AMAZÔNIA – PPGSCA

**NA VIAGEM MÍTICA DA BOIUNA: O MOVIMENTO CULTURAL AMAZONENSE
E A NOVA POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO BRASILEIRO – LEI 12.343/2010**

JOSÉ RIBAMAR MITOSO DE SOUZA

MANAUS

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – IFCHS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE
E CULTURA NA AMAZÔNIA – PPGSCA

JOSÉ RIBAMAR MITOSO DE SOUZA

**NA VIAGEM MÍTICA DA BOIUNA: O MOVIMENTO CULTURAL AMAZONENSE
E A NOVA POLÍTICA CULTURAL DO ESTADO BRASILEIRO – LEI 12.343 / 2010**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas como requisito para a obtenção do título de Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia, área de concentração – Redes, Processos e Formas de Conhecimentos.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marilene Corrêa da Silva Freitas

MANAUS

2017

DEFESA DE TESE

JOSÉ DE RIBAMAR MITOSO DE SOUZA

Aprovado em 11/09/2017

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª Dr^ª Marilene Corrêa da Silva Freitas - Presidenta
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof. Dr. Carlos Alberto de Moraes Ramos Filho - Membro
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof^ª Dr^ª Iraildes Caldas Torres - Membro
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof^ª Dr^ª Rosemara Staub Zago - Membro
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Prof^ª Dr^ª Elenise Faria Scherer- Membro
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, minha mãe, meus filhos, minha esposa, meus irmãos e minhas irmãs, por me fazerem parte deste mundo. Sigamos no fluxo da fluente luz universal.

Aos meus colegas docentes e aos meus companheiros de jornada na viagem mítica da boiúna, pelo incentivo para realização deste trabalho.

Aos povos indígenas das tradições Aruak, Tupi, Yepá Mahsã, Macro-Jê, Tikuna, Karib e Pano, especialmente Tarianos, Barés, Baniwas, Mundurucus, Saterés, Muras, Potiguaras, Tucanos, Dessanas, Puris, Magutas, Yanomamis e Cambebas, pelos ensinamentos dos segredos culturais milenares, sobretudo os segredos da floresta Amazônica.

AGRADECIMENTOS

Ao fluxo da conspiração cósmico-quântica que me colocou no destino;

À Prof^ª Dr^ª Marilene Corrêa da Silva Freitas, pelo acolhimento, pelo respeito constante e pela orientação profunda e fraterna;

Aos docentes Prof. Dr. Carlos Alberto de Moraes Ramos Filho, Prof^ª Dr^ª Rosemara Staub, Prof^ª Dr^ª Iraildes Caldas Torres e Prof^ª Dr^ª Elenise Faria Scherer, pelos juízos justos;

Aos meus filhos Thiago, Thales e Thomas, pela paciência;

A minha companheira Josephina Carneiro, pela compreensão;

Aos meus amigos docentes pelo incentivo fraterno e pela ajuda desinteressada;

Aos docentes da Faculdade de Direito (UFAM), por tudo;

À Prof.^a Marina das Graças Paula Araujo e à servidora Elisa Mara Costa pela permanente amizade solidária e pelos almoços com gostosas gargalhadas;

Ao Prof. Dr. Carlos Alberto de Moraes Ramos Filho, pela amizade fraterna e constante;

Ao Prof. Dr. José Roque Nunes Marques, pela orientação iluminada e pragmática: “Escreva a tese desde o primeiro dia, professor”. Muito grato!

À Prof.^a Eliana Maria Pereira da Fonseca, pelo apoio fraterno e incentivo permanente;

A Universidade Federal do Amazonas e ao PPGSCA, pela oferta da possibilidade institucional ao livre pensar;

Aos colegas de turma, por aquilo que o educador Lev Semenovitch Vygotsky denominou de Zona de Desenvolvimento Proximal;

Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. O senhor saiba: eu toda a minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Diverjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa. O senhor concedendo, eu digo: para pensar longe, sou cão mestre - o senhor solte em minha frente uma idéia ligeira, e eu rastreio essa por fundo de todos os matos. Amém! Vou longe. Se o senhor já viu disso, sabe: se não sabe, como vai saber? São coisas que não cabem em fazer idéia.

João Guimarães Rosa

RESUMO

O assunto geral desta tese de doutorado é a relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil. Mas seu tema concreto é a influência do movimento cultural amazonense na construção da atual política cultural do Estado brasileiro, instituída pela Lei 12.343/2010. Ao aproximar estes temas antes sempre estudados separadamente e por disciplinas especializadas, esta tese estabelece uma nova dimensão epistemológica para o objeto e uma nova mobilização teórico-metodológica para interpretá-lo. Ela não é um estudo específico nem sobre movimentos culturais, nem sobre suas expressões estéticas, nem sobre políticas culturais e nem sobre legislações culturais. Também não é um estudo especializado e próprio da antropologia, da estética filosófica, da ciência política, da sociologia ou do direito. Ao inverso, esta tese possui um objeto multidimensional e uma perspectiva analítica não-especializada e transdisciplinar. Seu objetivo é analisar as inter-relações e conexões recíprocas entre movimentos culturais, expressões estéticas, políticas culturais e legislações culturais, em cada período da história do Brasil. A tese geral sustentada é que foi um movimento cultural amazonense o único da história que formulou uma política cultural da sociedade para o Estado brasileiro e de uma região dita periférica para toda a República federativa do Brasil. Trata-se, portanto, de um estudo acadêmico, com suas dimensões epistemológicas, teórico-metodológicas, formais e técnicas estabelecidas segundo razoáveis padrões contemporâneos reconhecidos de produção e validação do conhecimento filosófico-científico.

Palavras-chave: Movimento cultural, política cultural, legislação cultural, Amazonas, Brasil.

ABSTRACT

The general subject of this doctoral thesis is the relationship between cultural movement, cultural politics and cultural legislation throughout the history of Brazil. Nevertheless, its particular subject is the influence of the Amazonas's cultural movement on the construction of Brazil's current cultural politics, instituted by National Law no. 12.343/2010.

By bringing together topics which have always been studied separately and by specialized disciplines, this thesis sets up a new epistemological dimension to the object and a new theoretical-methodological mobilization to interpret it. This is not a specific research on cultural movements or cultural policies or cultural legislation. It isn't also an expert study belonging to anthropology, philosophical aesthetics, political science, sociology or law. This thesis holds a multidimensional object and a non-specialized, cross-disciplinary analytical perspective. The aim is analyzing the interrelationship and mutual connections between cultural movements, aesthetic expressions, cultural politics and cultural legislations of each Brazilian historical period. The general thesis is that it was an Amazonian cultural movement the only one in history that formulated a cultural policy of society for the Brazilian State and of a peripheral region for the entire federative Republic of Brazil. Therefore, this is an academic study based on contemporary epistemological, theoretical, methodological, formal and technical conceptions. This is a thesis guided by recognized contemporary standards of production and validation of philosophical-scientific knowledge.

Key words: Cultural movement, cultural policy, cultural legislation, Amazonas, Brazil.

RÉSUMÉ

Le thème général de cette thèse de doctorat est la relation entre le mouvement culturel, politique culturelle et de la législation culturelle dans l'histoire du Brésil. Mais le thème est l'influence d'un mouvement culturel Amazonie dans la construction de la politique culturelle actuelle de l'Etat brésilien, établi par la loi 12343/2010. En abordant ces thèmes, qui ont toujours été étudiés séparément et par des disciplines spécialisées, cette thèse établit une nouvelle dimension épistémologique pour l'objet et une nouvelle mobilisation théorique-méthodologique pour l'interpréter. Ce n'est pas une étude spécifique sur le mouvement culturel ou sur la politique culturelle ou de droit culturel. Ce n'est pas une étude spécialisée en anthropologie ou de la science ou de la sociologie ou de droit philosophique ou esthétique ou politique. Cette thèse a un objet multidimensionnel et une perspective analytique interdisciplinaire. Votre but est d'analyser les interrelations et les connexions réciproques entre mouvement culturel, politique culturelle et de la législation culturelle de chaque période de l'histoire du Brésil. La thèse de cette recherche est que c'était un mouvement culturel amazonien est celui qui a construit une politique culturelle pour l'Etat brésilien et d'une région périphérique pour toute la République fédérative du Brésil. Ceci est une étude basée sur des conceptions épistémologiques, théoriques, méthodologiques, techniques et formelles. Donc, c'est une étude basée sur des normes reconnues de production et de validation des connaissances scientifiques et philosophiques.

Mots-clés: Mouvement culturel, politique culturelle, législation culturelle, amazone, Brésil.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. MOVIMENTO CULTURAL, POLÍTICA CULTURAL E LEGISLAÇÃO CULTURAL NO BRASIL: UM OBJETO MULTIDIMENSIONAL E SUA INTERPRETAÇÃO TRANSDISCIPLINAR	35
2.1. Referencial teórico-metodológico: um esquema teórico transdisciplinar para interpretação de um objeto multidimensional	53
2.2. Existe uma onto-gnosiologia materialista-dialética contemporânea?	56
2.3. O materialismo histórico ou quando a filosofia vira ciência social transdisciplinar	67
3. A CULTURA DA METRÓPOLE INVADE A COLÔNIA	76
3.1. O início da viagem da Boiuna – Século XVI	78
3.2. A Boiuna encontra a poesia barroca épica e satírica	91
3.3. A Boiuna lê a poesia árcade épico-satírica e recolhe o corpo esquartejado de Tiradentes	102
3.4. A Boiuna encara D. João VI	120
4. A CULTURA DA METRÓPOLE INVADE A COLÔNIA	123
4.1. A Boiuna na Revolução Pernambucana de 1817	123
4.2. A Boiuna excluída pela monarquia nacionalizada	125
4.3. A Boiuna romântica, abolicionista e republicana	138
4.4. A Boiuna na República das Mandiocas	152
4.5. A Boiuna modernista e transgressora	155
4.6. A Boiuna censurada	165
4.7. A Boiuna no Rio 40º	172
4.8. A Boiuna torturada	174
4.9. A Boiuna não confunde cultura com mercado	182
5. QUANDO A BOIUNA MORDE O RABO: UM MOVIMENTO E UMA POLÍTICA CULTURAL DA AMAZÔNIA PERIFÉRICA E INSUBMISSA PARA O BRASIL CENTRAL, COLONIALISTA E INTOLERANTE	199
5.1. A Boiuna ressurgente e insurgente na Amazônia	199
5.2. A Boiuna constitucionalista no grupo Gens da Selva	201
5.3. A Boiuna redige a carta do II Seminário de 1992	203
5.4. A Boiuna encontra a Geração Madrugada	206
5.5. A Boiuna em decisões decisivas	207
5.6. A Boiuna entrega carta ao Ministro da Cultura 2003/2004	215

5.7. A Boiuna morde o rabo: um movimento cultural amazonense, as conferências nacionais de cultura, a nova política cultural e a nova legislação cultural do Estado Brasileiro.Lei 12.343/2010	223
6. CONCLUSÃO: A BOIUNA SEGUE SUA VIAGEM MÍTICA.....	232
REFERÊNCIAS	236

1. INTRODUÇÃO

O assunto geral desta tese é a relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil. Mas seu tema concreto é a influência do movimento cultural amazonense na construção da atual política cultural do Estado brasileiro, instituída pela Lei 12.343/2010.

Apesar de aproximar estes temas, contudo, esta tese não é um estudo particular e especializado nem sobre movimentos culturais, nem sobre suas expressões estéticas, nem sobre políticas culturais e nem sobre legislações culturais na história do Brasil. Embora cada um destes temas seja elemento constitutivo do seu objeto, esta tese não se detém em análises particulares e especializadas sobre cada um deles.

Esta tese também não é um estudo especificamente filosófico ou estético ou sociológico ou antropológico ou jurídico-normativo. Mesmo que cada uma destas áreas do saber faça parte de uma articulação teórica para interpretar o objeto multidimensional em questão, sua perspectiva é complexa e ultrapassa a especialização de saberes, teorias e disciplinas.

Ao inverso, esta tese possui um objeto multidimensional e uma perspectiva analítica não-especializada e transdisciplinar. É uma tese que articula alguns temas antes abordados separadamente e que mobiliza múltiplos saberes para interpretá-los. Como se trata de uma pesquisa que junta três aspectos de um objeto que sempre foram estudados isoladamente, este objeto rearticulado teve, evidentemente, que ser analisado por uma nova articulação teórica. Os esquemas conceituais especializados das disciplinas, que cuidaram separadamente dos vários aspectos do objeto, tornaram-se limitados para possibilitar a compreensão teórica desta nova situação na qual estes mesmos aspectos do objeto foram colocados em uma única articulação epistemológica. Por isto, para explicar um novo objeto, esta pesquisa exigiu uma nova mobilização teórico-conceitual.

Por esta perspectiva, esta é uma tese sobre a relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil, que interpreta este seu objeto multidimensional através um aparato teórico transdisciplinar. Mas, ao mesmo tempo, este não é um estudo realizado com um olhar externo, distante e circunspecto de um pesquisador acadêmico que nunca se envolveu com o objeto estudado. Ao contrário, este é um estudo feito por uma personagem interna e fonte primária do objeto da pesquisa em questão e, portanto, feito por alguém que observa e interpreta seu objeto de estudo por um ângulo interno. Em

outras palavras: Esta é uma pesquisa sobre uma práxis artística que virou movimento cultural, que virou política cultural de um movimento e que virou uma legislação cultural instituidora de uma política de Estado. Uma pesquisa-ação sobre uma práxis cultural.

Esta relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais é antiga e assumiu várias características na história do país. Algumas vezes, sem a participação popular, o Estado legislou, criou uma política estatal e se fantasiou de movimento artístico-cultural para intervir no universo da cultura e moldá-la aos interesses hegemônicos de quem governava. Outras vezes, sem a fantasia de movimento e sem a participação popular, o Estado criou ações institucionais oficiais para organizar e controlar a expressão cultural do povo brasileiro. Muitas vezes movimentos culturais da sociedade se organizaram para reagir contra ações culturais do Estado. Muitas vezes ainda os movimentos culturais se organizaram para afirmar uma política cultural da sociedade brasileira na própria sociedade, sem nenhuma relação com o Estado. Poucas vezes, porém, movimentos culturais se organizaram para construir uma política cultural da sociedade para si própria e tentaram institucionalizá-la como política estatal de cultura através de atos de regulação cultural. Poucas vezes também, em raros momentos de democracia participativa, a história brasileira registrou a recepção estatal das propostas destes movimentos e sua transformação em legislações culturais.

Atravessando a história desta relação, uma tensão quase sempre oculta: O Estado das classes dominantes impondo legalmente políticas culturais opressoras contra as culturas populares e os movimentos culturais das classes e etnias oprimidas construindo formas de resistência contra a política cultural dos grupos hegemônicos. A exceção: Movimentos culturais das classes e etnias oprimidas construindo políticas culturais para disputar a hegemonia de valores na sociedade civil e para institucionalizá-las por atos normativos como política de Estado.

Nestes quinhentos anos de história brasileira, do longínquo período colonial até o recente período republicano deste século XXI, quase todas as iniciativas de ação cultural do Estado tiveram duas características permanentes: Sempre foram ações verticais impositivas do Estado para a sociedade e sempre foram ações do centro político do país para a obediência das regiões não-hegemônicas ou ditas periféricas. Nesta trajetória, a única exceção foi a política pública de cultura embutida na Lei 12.343/2010. Ao contrário de todas as outras políticas culturais instituídas pelo Estado brasileiro através de atos normativos, esta inverteu as duas características permanentes: Ela surgiu como resultado de um movimento cultural da

sociedade que virou política de Estado e como resultado de uma mobilização nascida na periferia nortista da federação para se impor ao centro político-econômico do coração sulista da República brasileira.

Em termos históricos reais, esta relação começou na segunda metade do século XVI, quando a colonização portuguesa iniciou seu projeto de povoamento através das capitânicas hereditárias. Ao contrário do que aconteceu neste início de século XXI, quando uma expressão artística virou movimento cultural, política social de cultura, política estatal de cultura e legislação cultural, no século XVI a ordem foi inversa: Uma legislação cultural da metrópole virou política cultural, movimento cultural e expressão estética do colonialismo mercantilista na colônia. Ainda em termos históricos reais: Em duas Cartas Régias de 1558, ambas escritas pela regente D. Catarina e encaminhadas para o Governador Geral Mem de Sá, a metrópole portuguesa institucionalizou sua primeira política cultural para a colônia Brasil e pediu à Câmara de Salvador apoio material para a Companhia de Jesus concretizá-la.

Padre José de Anchieta, a serviço do Estado português, transformou esta política cultural em um movimento cultural catequista e em uma estética teatral que transformou o sagrado indígena em profano, para legitimar os valores religiosos europeus. O Auto da Festa de São Lourenço, que será analisado em um dos capítulos, é o melhor exemplo deste teatro europeu catequista, cuja estética de transformar o sagrado nativo em profano usa a forma-fôrma cênica grega e tematiza a vida indígena na floresta e no passado. Este auto, lido como expressão de uma política e de um movimento cultural, talvez seja também a melhor expressão dessa primeira intervenção estatal metropolitana na cultura do Brasil - Colônia.

A Carta Régia de 1558:

Por diversas vias soube do muito favor que dáveis aos padres da Companhia de Jesus, para o que cumpre ao serviço de Nosso Senhor, e recebi disso o contentamento que é razão e requer o intento que se teve no descobrimento dessas terras; que é ser Nosso Senhor nelas tão servido e seu nome tão conhecido e louvado como por tantas razões o deve ser. E porque o meio disto se conseguir é o dos ditos padres, que são tão virtuosos como sabeis, e que com todas as suas forças tanto procuram servir a Nosso Senhor, vos encomendo muito que tenhais particular cuidado, como sei que tendes, de os favorecer e ajudar no que vos requerem e virdes ser necessário. Enquanto à carta que vi que vos parecia que devia de escrever à câmara do Salvador, para que ajudasse e favorecesse os ditos padres, na conversão dos gentios, vos envio com esta agradever-vos e juntamente dardes-lha, e trabalhades para que assim o façam, dizendo-lhes o grande contentamento que disso receberei, e quanto me desaprazeria do contrário. (LEITE, 1956, p. 15 e 16)

Nestes termos, e com esta Carta Régia, o colonialismo mercantilista português elaborou a primeira legislação instituidora de uma política cultural e incentivou um primeiro movimento cultural oficial da metrópole na colônia. Contudo, na inversão dialética deste fato histórico inaugural, foi a partir dele que os povos indígenas começaram a construir movimentos de resistência contra a colonização e contra esta política cultural de dominação.

Desde essa época, portanto, há movimentos culturais na sociedade se relacionando com as políticas culturais do Estado para negá-las, para ignorá-las ou para construí-las. Mas independentemente das características que assumiram em certos momentos da história, foi nesta oposição a uma intervenção cultural do Estado português na colônia que nasceu o primeiro movimento cultural da sociedade. Foi neste momento que começou a viagem mítica de afirmação da cultura popular na barriga da Boiuna _ Um símbolo e um rito mitológico da cultura milenar dos povos nativos.

Em uma cronologia histórica deste momento, a Guerra dos Aimorés (1555-1673), a Confederação dos Tamoios (1556- 1567) e a Guerra dos Potiguaras (1586-1599) podem ser definidas como os primeiros movimentos de resistência político-cultural nativa contra a ocupação portuguesa usurpadora e escravocrata. Eles foram os atos histórico-culturais pioneiros, inaugurais e mais significativos do século XVI. Muito mais que revoltas contra a política econômica mercantilista de apropriação de terras e riquezas, estes movimentos indígenas também foram de resistência contra a política cultural catequista de destruição dos seus valores culturais. Além de resistir contra a política de subordinação econômica, representada pelos modelos intervencionistas das feitorias e capitanias hereditárias, os movimentos indígenas procuravam manter seus valores e ritos culturais tradicionais e rejeitar a conversão à cultura do cristianismo.

Ainda neste século XVI, sobretudo a partir de 1580, a historiografia registra também o surgimento dos primeiros quilombos de escravos negros fugitivos das capitanias da Bahia e Pernambuco. Nestes quilombos, independente de sua organização, os povos africanos de várias etnias também reagiram à política cultural catequista do colonialismo português. Além de manter suas culturas materiais de raiz, como as práticas agrícolas e artesanais, os povos africanos escravizados mantiveram sua cultura espiritual, especialmente suas artes e seus rituais religiosos, que até os dias atuais ainda influenciam várias tradições artísticas e religiosas no Brasil.

Nos cinco séculos seguintes, mantendo esta tensão inicial, o movimento cultural pioneiro dos povos indígenas incluiu articulações com movimentos culturais dos afrodescendentes escravizados, dos camponeses, dos operários, dos artistas, dos intelectuais e de outros tipos de criadores culturais, movimentos quase sempre de segmentos culturais fragilizados ou pela opressão do poder estatal das elites brasileiras ou pelo poder econômico do mercado cultural capitalista. Mas até o século XX, este movimento cultural pioneiro permanecerá subterrâneo e invisível, e, mesmo crescente e rearticulado, não conseguirá elaborar uma política cultural que conquiste a hegemonia ideológica nem na sociedade civil, nem no Estado brasileiro.

Nestes cinco séculos, nenhum movimento cultural dos povos milenares e dos setores culturais oprimidos teve força para emergir. Do mesmo modo, nenhum movimento cultural das regiões ditas periféricas interferiu em alguma política cultural do Estado brasileiro e também nenhum governo estimulou a participação democrática destes movimentos em uma política pública de cultura. Apenas neste século XXI, e em um contexto de democracia participativa, a Boiuna emergiu com força suficiente para disputar a hegemonia cultural na sociedade e no Estado. Por este motivo, até esta pesquisa chegar ao século XXI, a Boiuna mítica, e o movimento cultural que ela simboliza, permanecerão submersos no texto, assim como permaneceram submersos nesta dinâmica histórica descrita da realidade social brasileira.

Nos séculos XVII e XVIII, ainda dentro do período colonial, esta tensão cultural permaneceu. O Estado colonialista português, inclusive durante o período da União Ibérica, continuou sua política cultural com a mesma estratégia geral de dominação e organizou várias formas de intervenção para impor os padrões culturais europeus na colônia Brasil. Estas intervenções objetivavam a construção da hegemonia cultural através da evangelização e, como padrão geral, elas procuravam normatizar o choque civilizatório para moldá-lo aos interesses da colonização mercantilista ibérica.

Todos os conteúdos destas políticas estatais de cultura metropolitanas foram instituídos através de atos normativos e sem a participação dos movimentos culturais ligados ou não às revoltas nativistas e separatistas. Muitas Cartas Régias, Cartas Forais, Resoluções, Provisões, Assentos e Alvarás, todas orientadas pelos princípios das Ordenações Manuelinas ou Filipinas, cuidaram do assunto e normatizaram o choque civilizatório para garantir os interesses ideológicos da dominação cultural.

Nestes dois séculos, porém, este modelo colonial de política cultural não se impôs impunemente. Há momentos de radicalização na tensão entre políticas culturais colonialistas e movimentos culturais de resistência.

No século XVII, depois da restauração que pôs fim a União Ibérica, D. João IV, novo rei de Portugal, em 17 de outubro de 1653, dirigiu ao Estado do Maranhão uma Provisão que instituiu o terror bélico como instrumento da política cultural colonialista. Segundo esta Provisão legal, a coroa portuguesa entendia que seus representantes deveriam “preceder guerra justa (contra os povos indígenas e escravizá-los): e para se saber se o é, ha de constar que o dito gentio livre, ou vassallo meu, impedio a prégação do Sagrado Evangelho”.(PORTO, 1928, p. 312)

Seu filho, D. Pedro II de Portugal, durante sua regência, em 23 de janeiro de 1677, promulgou um Regimento para os Governadores Gerais do Brasil e confirmou a política cultural de Portugal, afirmando no art. 4º que

A primeira causa por que os senhores Reis meus Predecessores mandaram povoar aquellas partes do Brasil, foi porque a Gente dellas viesse ao conhecimento de nossa Santa Fé Catholica, que é o que sobretudo desejo, e assim encommendo muito ao Dito Governador, e ponho em primeira obrigação que tenha nisto particular cuidado como convem(PORTO, 1928, p. 312).

Esta radicalização portuguesa, no fundo, expressava sua fraqueza.

Estas reafirmações legalistas da política cultural do colonialismo eram respostas do Império contra as crescentes revoltas dos povos indígenas e sua significação enquanto movimentos de resistência cultural contra a catequese. O Levante dos Tupinambás (1617-1621), no Espírito Santo e Bahia, e a Confederação dos Cariris (1686 -1692) , na Paraíba e Ceará, foram exemplos de revoltas indígenas que ultrapassaram a luta contra a escravidão e se constituíram também em movimentos de negação da política cultural colonialista.

Ao mesmo tempo em que legislava e tentava fortalecer sua política cultural, o colonialismo mantinha a sacralização de sua expressão estética. Neste século XVII, embora a estética sacra do teatro e da literatura de Pe. Anchieta prosseguisse, ela mudou de estilo: substituiu o classicismo formal quinhentista pela arte e pela literatura sacra barroca, mas manteve a ideologia catequista da estética colonial. Continuou reforçando o poder colonial com uma estética que tornava sublime o sagrado cristão e profano o sagrado indígena. Pe. Antônio Vieira e seus Sermões são a melhor expressão deste barroquismo sacro do século XVII.

Contudo, na inversão dialética deste colonialismo estético-cultural, e como expressão estética da ideologia anticolonial e anticlerical dos movimentos político-culturais, neste mesmo período foi criado o barroco épico e satírico. Invertendo a estética de Pe. Anchieta, que transformava o sagrado indígena em profano, Gregório de Matos Guerra, mesmo sendo religioso, criou uma estética literária laica para transformar o sagrado cristão em profano. Além disso, transformando o anticolonialismo das revoltas populares em arte, o poeta inverteu a ideologia da literatura barroca sacra: enquanto esta literatura considerava épica e sublime a colonização, a poesia barroca épico-satírica considerava a colonização vil e covarde. Estabeleceu-se o contraditório.

Esta tensão cultural do século XVII permaneceu no século XVIII. Através de atos normativos autoritários, Portugal continuava tentando manter sua política cultural para implantar o cristianismo na colônia, enquanto movimentos político-culturais de indígenas e afrodescendentes organizavam a resistência contra o projeto ideológico do colonialismo. E na medida em que Portugal tentava ampliar sua presença em outras regiões do país, rebeliões indígenas ultrapassaram o sudeste e o nordeste para resistirem à ampliação da presença colonialista no Centro – Oeste e na Amazônia.

A resistência dos Muras, nos rios Madeira e Purus, e dos Manau, no Rio Negro, marcaram a instalação de movimentos político-culturais contra o colonialismo cultural na Amazônia. A Guerra dos Guaicurus, no Mato Grosso, levou o conflito para a região Centro-Oeste. Estes movimentos indígenas tornaram nacional a resistência contra o projeto ideológico e cultural da ocupação portuguesa.

Embora concentrado na conquista espiritual da colônia através da implantação do cristianismo, o que incluía a difusão das artes sacras, Portugal fez também intervenções artístico-culturais que ultrapassaram os objetivos catequistas da sua política cultural. D. João V, ainda no período colonial, e a partir de 1730, introduziu a ópera italiana na corte e iniciou a construção de uma série de teatros de ópera em Portugal e em suas colônias.

No Brasil, estes teatros foram chamados de “casas de ópera” e a primeira foi inaugurada em Sabará, ainda em 1730. Aqui na colônia, estes espaços metropolitanos eram utilizados para espetáculos musicais, teatrais, oratórios e algumas óperas. Mas, diferentemente de Portugal, onde predominava uma arte laica, no Brasil predominava a arte sacra dos religiosos jesuítas.

Após a morte de D. João V, seu filho D. José I assumiu o trono português em 1750. Em 1756, D. José I nomeou o famoso Marquês de Pombal para o cargo de Secretário de Estado para Negócios Interiores do Reino. Nesta condição, e pressionado pela resistência político-cultural das revoltas populares contra a ação catequista da Companhia de Jesus, Marquês de Pombal alterou qualitativamente o conteúdo da política cultural do Estado colonial. Ele substituiu os objetivos catequistas por objetivos iluministas na formação dos povos indígenas e afrodescendentes colonizados. Trocou a fé pela razão. O fundamento da dominação ideológica deixou de ser a religião e passou a ser o racionalismo ilustrado “civilizador”.

O Diretório de três de maio de mil setecentos e cinquenta e sete foi a legislação que estabeleceu esta nova política cultural da metrópole para o Maranhão. Mas foi o Alvará de dezessete de agosto de mil setecentos e cinquenta e oito que ampliou sua vigência para todo o Brasil (SILVA, 1830, p. 507-530).

No início do século XIX, a família real portuguesa fugiu da dominação francesa e se instalou no Brasil em 1808. Em 1813, a França foi derrotada e, em 1815, com a sede do reino português ainda no Brasil, foi criado o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Estes fatos alteraram o conteúdo da política cultural da coroa portuguesa para a colônia. Se do século XVI ao início deste século XIX o traço dominante da política cultural do império era a construção da hegemonia ideológica da metrópole invasora na colônia invadida, depois da chegada da família real ao Brasil esta constância cultural de três séculos foi pela primeira vez alterada: deixou de ser uma relação metrópole – colônia, porque a sede do império não estava mais na Europa, e passou a ser uma relação marcada pela tentativa de transferir o modelo cultural institucional da metrópole para sua nova sede.

Este novo momento cultural começou em 1816, quando uma comissão de artistas franceses chegou ao Brasil. Em 12 de agosto deste mesmo ano, através de um Decreto que se tornou a primeira legislação instituidora de política cultural elaborada em terras brasileiras, foi fundada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Independentemente se foi D. João VI que os convidou ou se foram os artistas franceses que se ofereceram para a missão, o certo é que a metrópole continuou executando sua política cultural colonialista através de legislações culturais, sem a participação dos movimentos culturais e agora instalada em terras brasileiras.

E mais que isto: Pela primeira vez em três séculos, o império português legislou para implantar uma política cultural não mais para catequizar ou ilustrar racionalmente as populações nativas, mas para educar a percepção sensorial e a criação artística na colônia.

O Decreto: “Necessário aos habitantes o estudo das Belas-Artes com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes, e difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas” (BRASIL, 1816, p. 77).

Os períodos históricos pós-independência, incluindo D. Pedro I, D. Pedro II, República Velha, Estado Novo, governo Juscelino Kubistchek, ditadura militar e os governos da redemocratização, foram todos também marcados pelas mesmas ações verticais, com legislações culturais impondo políticas culturais do Estado para a sociedade e do centro político do país para as regiões ditas periféricas. Nestes períodos da história nacional, todos estes governos institucionalizaram políticas estatais de cultura através de atos normativos. Mas em nenhum destes atos normativos o Estado brasileiro e seus governos incluíram a participação dos movimentos culturais seja na elaboração, seja no acompanhamento, seja na execução de políticas culturais. Do mesmo modo, todas as ações culturais do Estado partiram das regiões politicamente hegemônicas para a obediência servil das outras regiões do país.

Com a Independência de 1822, a política cultural da antiga metrópole imperial portuguesa foi assumida pela monarquia brasileira, instituída através de atos normativos e sem a participação dos movimentos culturais. Mas, diferente do período colonial, marcado por políticas culturais catequistas e iluministas, e, diferente também da fase do Reino Unido, marcado por uma política cultural voltada para as belas-artes elitistas, o conteúdo da política cultural da monarquia considerou um conceito amplo de cultura e incluiu a educação, a inovação tecnológica e a comunicação social. Dentro desta lógica histórica, e apesar dela, D. Pedro I assinou leis regulamentando a criação da rede pública de ensino nas províncias, estabelecendo os limites para a liberdade de imprensa e garantindo incentivo financeiro à inovação tecnológica.

Isto significa que, em um Brasil já independente, as oligarquias agrárias e escravocratas já não se preocupavam tão somente em manter sua hegemonia ideológica através da cristianização ou da ilustração racionalista dos povos nativos e afrodescendentes escravizados. Através de D. Pedro I, esta oligarquia procurou construir aparelhos de Estado para difundir a cultura europeia no Brasil. E mais: procurou estimular a invenção tecnológica

para possibilitar o desenvolvimento econômico e ainda garantir um controle sobre a comunicação social para conquistar legitimidade ideológica para a monarquia.

Duas leis sancionadas por D. Pedro I em 1827 regulamentaram a educação pública no país. A lei de 11 de agosto criou os cursos de Ciências Jurídicas e Sociais, como se grafava na época, em São Paulo e Olinda. A lei de 15 de outubro do mesmo ano criou as escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares do país. Em 1830, também em agosto, D. Pedro I sancionou a lei que concedeu incentivos “ao que descobrir, inventar ou melhorar tecnologicamente uma indústria útil [...]”(BRASIL, 1830).

Se analisarmos estes atos normativos de D. Pedro I a partir de um conceito amplo de cultura, conceito que incluía a educação, a tecnologia e a comunicação social, estas três leis, pensadas em seu conjunto, representam, na prática, a primeira política estatal de cultura do Brasil independente. É verdade que esta política manteve as duas tendências permanentes das políticas culturais do Brasil Colônia e do Brasil Reino Unido: foi um ato do Estado para a sociedade e do centro político-econômico do país para as outras regiões. Não houve participação de movimentos culturais na sua construção e no seu conteúdo. Seu significado é o de ser a primeira intervenção da monarquia no universo da cultura no Brasil Independente.

O segundo reinado, embora mais longo, não criou nada de novo nas políticas oficiais de cultura. D. Pedro II procurou ampliar a política cultural para as belas artes e ciências, política criada por seu avô D. João VI, e ampliada por seu pai D. Pedro I. Seu reinado estimulou a criação e financiou o posterior funcionamento do Instituto Histórico e Geográfico (1838), criou a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857) e fortaleceu a Imperial Escola de Belas Artes. D. Pedro II, inclusive, financiou bolsas de estudo para artistas brasileiros no exterior, especialmente em escolas de artes e conservatórios musicais.

D. Pedro II não mais seguiu a política cultural catequista dos séculos XVI, XVII e metade do XVIII. Sua política cultural não era a catequista, de construir a dominação ideológica pela fé, nem a política cultural iluminista da segunda metade do século XVIII, que tentou construir a dominação ideológica impondo a racionalidade européia nos trópicos. Sua política cultural seguiu o modelo fundado por D. João VI, seu avô, tentando construir aparelhos institucionais de Estado para difundir as belas artes e as ciências. Mas do mesmo modo que as políticas culturais colonialistas do Reino Unido e do primeiro reinado independente, D. Pedro II impôs políticas do Estado para a sociedade, sem dialogar com os

movimentos culturais, que emergiam das revoltas nativistas e separatistas, e também impôs políticas do centro hegemônico do país para as regiões ditas periféricas.

Após a instauração da República e por todo o século XX, o Estado nacional brasileiro continuou elaborando políticas culturais e institucionalizando-as através de legislações, mas ainda sem a participação dos movimentos culturais. Dos atos normativos da República Velha, tornando oficiosas entidades dos movimentos culturais abolicionistas e republicanos, até a lei de incentivos fiscais, já no final deste referido século, o Estado brasileiro sempre criou formas de intervir na cultura e quase sempre institucionalizou estas formas através de atos normativos.

Contudo, e este trabalho de pesquisa tentará explicar os motivos, estas políticas estatais de cultura sempre foram elaboradas por iniciativas governamentais, sem a participação democrática dos movimentos culturais, sem a inclusão das políticas culturais construídas na sociedade e sempre do sudeste hegemônico para as outras regiões do país. A postura do Estado nacional, desde a República Velha até o final do século XX, sempre oscilou entre dois extremos: Ou foi de cooptação ou foi de repressão aos movimentos culturais. Nunca de diálogo entre sociedade civil e Estado.

Ainda no século XX, em sentido contrário, muitos movimentos culturais elaboraram políticas culturais para conquistar a hegemonia estético-cultural na sociedade. Mas, exceto o movimento modernista de 22, nenhum tentou institucionalizar sua política para conquistar a hegemonia também nos aparelhos ideológicos do Estado.

Na República Velha, a partir de 1894, os quadros civis da oligarquia agrária ascenderam ao poder. A estratégia política desta classe para conquistar e manter esse poder, além da hegemonia econômica, era o clientelismo e a cooptação. O clientelismo, neste caso, era uma estratégia de estabelecer alianças políticas entre o poder central e as oligarquias agrárias dos Estados através da troca de favores e recursos. O outro lado desta hegemonia, sua face reversa, era a dominação ideológica através de uma tática de cooptação das entidades culturais e dos intelectuais para o projeto das elites oligárquicas.

Em oito de dezembro de 1900, através do Decreto 726, o poder legislativo aprovou e o presidente Campos Salles autorizou o tesouro nacional “a dar permanente instalação, em prédio público de que possa dispor, à Academia Brasileira de Letras, fundada na capital da República” (BRASIL, 1900) e ainda decretou outras providências. Com este ato normativo, de regulação cultural, começou a política cultural de cooptação de entidades e inteligências para

o projeto de hegemonia da oligarquia agrária. Uma política do Estado para a sociedade, do centro político para as outras regiões do país e sem a participação dos movimentos culturais do período, como aqueles que emergiram dos movimentos abolicionistas e republicanos.

Em 1922, a famosa e rebelde Semana de Arte Moderna criou um movimento cultural e o colocou em confronto com a política clientelista da República Velha. Como resposta, o governo oligárquico de Epitácio Pessoa resolveu cooptar cientistas sociais conservadores e afastá-los dos artistas modernistas. Para este fim, em dezoito de janeiro de mil novecentos e vinte e dois, o Congresso aprovou e o presidente Epitácio Pessoa sancionou o Decreto 4492.

O Decreto nº 4.492, de 18 de Janeiro de 1922 na íntegra:

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil:

Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu Sancciono a resolução seguinte:
Art. 1º E' o Poder Executivo autorizado a assegurar ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de modo permanente, uma subvenção annual de 40:000\$, pagos em duas prestações de 20:000\$ cada uma, em janeiro e julho.

Paragrápho único. Do termo de acordo, que deverá ser lavrado, deverá constar que nenhuma dessas prestações se effectuará sem que seja previamente demonstrada perante o Ministerio da Justiça e Negócios Interiores, e pelo respectivo titular approvada, a applicação da anteriormente recebida mediante documentos e Contas que Comprovem ter sido empregada em pagamento do pessoal ou aquisição de material necessário aos serviços do referido instituto.

Art. 2º Além da subvenção de que trata o artigo primeiro, gozará ainda o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro dos seguintes favores:

- a) impressão de sua «Revista» na Imprensa Nacional e os volumes da Introdução do Dicionário Geográfico e Ethnográfico do Brasil que o mesmo instituto elaborou para commemorar o Centenário da Independência;
- b) publicação das notas de suas sessões o expediente no Diario Official;
- c) franquia postal para a, «sua e Revista», dentro do território nacional.

Art. 3º Fica o Governo autorizado a formar um museu histórico, reunindo em edifício apropriado todos os objectos e lembranças da nossa historia que se encontrem espalhados pelas repartições publicas ou sejam offerecidos por particulares, competindo-lhe expedir o respectivo regulamento e organizar o quadro do pessoal ad referendum do Congresso.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1922, 101º da Independência e 34º da Republica.

EPITACIO PESSÔA.

Joaquim Ferreira Chaves. (BRASIL, 1922, p. 36)

Ainda na perspectiva de isolar o movimento modernista e enfraquecer sua crescente economia cultural solidária e autônoma, em dezesseis de julho de mil novecentos e vinte e oito, o Poder Legislativo aprovou e o presidente Washington Luiz sancionou o Decreto 5.492 sobre a organização da nascente indústria do entretenimento. Neste decreto, em seu artigo 3º, além de não considerar “artista” a maioria das categorias que participavam do movimento modernista, o governo impôs condições desfavoráveis para o exercício dos direitos autorais

dos criadores. Exceto com as companhias de teatro e música, e apenas sobre contratos para ocupação de espaços privados, o governo não regulamentou nenhuma outra relação profissional dos artistas com as empresas dos outros setores da indústria cultural.

Em outras palavras: Mesmo com a instalação da República, O modelo de política cultural herdado do Brasil Colônia, do Brasil Reino Unido e do Brasil Monárquico continuou o mesmo. As políticas culturais continuaram autoritárias, instituídas por atos normativos verticais, do Estado para a sociedade, do centro político para as outras regiões do país, sem a participação dos movimentos culturais e geralmente contra eles.

Se na República democrática liberal da oligarquia agrária o modelo colonial das políticas culturais do império português ainda predominava, na ditadura do Estado Novo as políticas culturais assumiram a inspiração no autoritarismo nazi-fascista. Mesmo participando da segunda guerra mundial do lado da resistência ao nazismo, o Brasil da época ficou refém de Getúlio Vargas, que implantou uma ditadura capitalista raivosa e repressiva contra os trabalhadores e a cultura. Sua política cultural, que é o que interessa para esta pesquisa, teve duas linhas de ações fundamentais: Uma organizativo-dirigista e a outra repressiva.

A primeira linha de ação foi incorporar aos deveres do Estado o papel de regulamentador e organizador da cultura, incluindo neste conceito as novas tecnologias da indústria cultural, especialmente o rádio. Esta linha de ação incluiu a estruturação de órgãos para proteger as artes, a pesquisa e o patrimônio cultural, embora a ideia oculta por trás da boa intenção fosse controlar a criação, a circulação, o consumo e a proteção aos bens culturais do país.

A Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, institucionalizou a primeira linha de ação cultural do Estado Novo. Em um só ato legal, o Estado definiu seu papel regulador, organizador, controlador e preservador de todos os setores da cultura. Dentro de um amplo conceito operacional, o Estado passou a intervir nas artes, na radiodifusão, na pesquisa filosófico-científica, na memória, na preservação e na criação cultural.

O próprio caput da lei, com seus verbos operacionais, é revelador das suas intenções e do seu alcance. *In verbis*, o caput:

Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, cria, o órgão federal de proteção ao patrimônio, atualmente conhecido como IPHAN, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Cayrú, mantém a Biblioteca Nacional, a Casa de Ruy Barbosa, define que o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e outros museus nacionais de coisas históricas ou artísticas que fossem criados, cooperarão nas atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional. Também institui a Comissão de Teatro Nacional e o Serviço de Radiodifusão Educativa (BRASIL, 1937).

Ao controlar a organização e dirigir o conteúdo ideológico permitido para as expressões artístico-culturais, o Estado Novo assumiu a concepção de política cultural do totalitarismo nazista e implantou sua versão mais acabada no atlântico sul. Contudo, isto não bastava: faltava ao Estado ditatorial controlar repressivamente a imaginação criativa do povo brasileiro, especialmente de seus estratos intelectuais e artísticos mais democráticos.

Dois anos após o primeiro o primeiro “pacote cultural”, o governo Vargas alcançou o pensamento e a imaginação. Através do Decreto-Lei 1949, de 3 de setembro de 1939, o governo criou o Departamento de Imprensa e Propaganda para reprimir as mentes criativas e os movimentos culturais. O papel institucional deste órgão, definido no ato legal, era dispor e controlar o exercício de atividade de imprensa e propaganda no território nacional, incluindo a censura sobre criações artísticas e culturais indesejáveis.

Foi o golpe final do autoritarismo sobre a criação e o pensamento. Todas as consequências deste ato repressivo já foram registradas pela História. Censuras, prisões, assassinatos e exílios são do conhecimento do povo brasileiro. A lógica cultural autoritária herdada do período colonial e da monarquia, e mesmo da democracia liberal republicana, explicitou toda sua sordidez na República ditatorial do nazismo tropical.

Entre 1946 e 1964, período de democracia, o Brasil viu surgir experiências culturais significativas, especialmente nas artes, na comunicação social de massa e nos esportes. Junto com a democracia e com o desenvolvimento industrial, o país teve um salto qualitativo em sua superestrutura ideológica e cultural. Todavia, é preciso uma análise criteriosa para evitar superficialidades.

O desenvolvimento industrial fortaleceu a indústria do entretenimento, incluindo o cinema e os meios de comunicação de massa. No rádio e na televisão, surgiram experiências como a rádio-novela, programas radiofônicos musicais e humorísticos, o teleteatro, além dos telejornais e dos jornais radiofônicos. Muitas revistas surgiram. A indústria editorial foi financiada. O cinema experimentou uma indústria de criação. A indústria fonográfica se estruturou, especialmente com o disco de vinil.

Toda esta emergência da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa teve forte apoio estatal, sobretudo através da isenção fiscal e do aporte financeiro, seja como verba publicitária, seja como investimento estatal direto. Esta estrutura industrial da cultura

permitiu que experiências estéticas, sobretudo na música e no cinema, atingissem o grande público em todas as regiões do país. Isto criou uma cultura de massas.

Porém, os registros históricos revelam que não houve uma institucionalização de políticas públicas, por atos normativos, para a cultura e para a comunicação social. Mais: Não houve uma ação organizada dos movimentos culturais para disputar a hegemonia cultural na sociedade e nos aparelhos difusores de cultura do Estado. A emergência do mercado sufocou a expressão estética e política dos movimentos.

De mais significativo, em termos de atos legais de apoio à cultura, sobretudo no período do parlamentarismo, destacam-se apenas as outorgas de concessões para a rádio e TV, além do reconhecimento de entidades culturais como sendo de utilidade pública. No fundo, a ausência de regulamentação legal revela que, neste período, os governos não criaram políticas de Estado para a cultura, muito menos para a comunicação social. Em outros termos: o mercado substituiu o Estado e sufocou os movimentos culturais, embora garantisse visibilidade e consumidores para alguns cineastas e músicos.

A ditadura militar de 1964 foi culturalmente uma reprise do Estado Novo. Mas em termos de registros legais, ao contrário do Estado novo, a ditadura militar deixou poucas pistas de suas más-intenções. Em 1976, por ato jurídico interno do Ministério da Educação, o então ministro Jarbas Passarinho instituiu um Plano Nacional de Cultura. Seu objetivo foi, sobretudo, fortalecer a proteção ao passado cultural e inibir a criação, especialmente com a censura.

Este Plano Nacional de Cultura apenas procurou fortalecer o próprio Estado, criando órgãos de regulação e controle. A criação de uma empresa estatal de cinema (EMBRAFILMES), a institucionalização de um Conselho Nacional de Cultura burocrático e a reorganização do serviço de proteção ao patrimônio cultural, tudo dentro de uma lógica autoritária e controladora, foram ações previstas na filosofia e na estratégia operacional do Plano.

Os movimentos culturais não somente foram silenciados como foram reprimidos. Não havia diálogo democrático. Portanto, não havia como organizar movimentos e políticas culturais, pois não havia uma sociedade civil organizada e livre.

Através da lei 6.533, de 24 de maio de 1978, sob o pretexto de regulamentar as profissões artísticas e de técnicos em espetáculos de diversões, como está escrito em seu caput, a ditadura criou dificuldades burocráticas e financeiras para os artistas pagarem a

previdência social como autônomo, para posterior aposentadoria. Esta lei e seus efeitos ainda não foram pensados pelos artistas e suas entidades na perspectiva da regulamentação do seu exercício profissional.

Além deste controle sobre a vida profissional dos criadores culturais, a ditadura de 64, assim como a ditadura do Estado Novo, não criou uma política cultural para fortalecer a criação e a diversidade cultural brasileira fragilizada pela hegemonia do mercado. A ação de política cultural mais significativa foi, de fato, a censura, as prisões, os exílios e os assassinatos, físicos e intelectuais, da maioria dos criadores culturais brasileiros.

Na redemocratização, a lógica que veio do período colonial permaneceu. Através da lei 7.505, de 2 de julho de 1986, anterior à Constituição participativa de 1988, o governo Sarney criou o seu Programa Nacional de Apoio à Cultura como política cultural do Estado. Olhada em uma perspectiva histórica, foi mais uma ação do Estado brasileiro instituída através de um ato normativo vertical, sem dialogar com os movimentos culturais e como uma imposição do centro político-econômico para as outras regiões do país.

O economista Celso Furtado, então ministro da cultura, imaginou que o mercado, com dinheiro público de isenções fiscais, poderia garantir o dever constitucional do Estado de assegurar o Direito à Cultura. O resultado final gerado, após trinta anos desta política de Estado com lógica de mercado, foi uma brutal desigualdade social e regional. Aproximadamente 80% das renúncias fiscais foram destinadas apenas à região sudeste e 50% dos recursos para apenas 3% dos proponentes. O mercado, com dinheiro público, não garantiu o dever do Estado de assegurar o direito ao desenvolvimento cultural do país (FERREIRA, 2009).

Em 1991, através da lei 8.313, de 23 de dezembro, Fernando Collor modificou algumas faixas de isenções e instituiu o seu Programa Nacional de Apoio à Cultura com a mesma filosofia e com os mesmos princípios. Apenas o nome foi modificado. Deixou de ser Lei Sarney e passou a chamar-se Lei Rouanet, nome do ministro da cultura do governo Collor. O governo Itamar Franco e o governo Fernando Henrique mantiveram a lei e o programa.

Em 2006, uma pesquisa do Ministério da Cultura, com apoio estatístico do Ministério da Fazenda, revelou que esta política cultural gerou grave desigualdade social e regional na cultura brasileira. Em 20 anos de existência, cerca de 80% das renúncias fiscais distribuiu dinheiro público para apenas 5% dos proponentes. Pior: deste total, 79% ficou

concentrada no eixo Rio- São Paulo e apenas 0,45% para a Amazônia. O restante, segundo Ferreira, 2009, ficou com as outras três regiões do país.

Outro dado estarrecedor foi que o Estado brasileiro, sem orçamento para a cultura, não garantiu recursos para a criação, a produção, a circulação, o consumo e a proteção aos bens culturais. Pior ainda: O Estado brasileiro, em suas três instâncias federativas, não apenas não criou políticas públicas para estabelecer uma infra-estrutura de aparelhos públicos, como museus, bibliotecas e centros culturais, por exemplo, mas, ao contrário, ajudou a desorganizar o que já existia. A pesquisa está no site do Ministério da Cultura e disponível para quem desejar estudá-la. O site é www.cultura.org.br e o ícone é o da economia da cultura.

Nestes cinco séculos de história do Brasil, portanto, da colônia ao reino unido, do reino unido à monarquia brasileira, da monarquia brasileira à República, todas as iniciativas culturais do Estado sempre tiveram duas características permanentes: Sempre foi uma ação impositiva do Estado para a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais da sociedade civil, e sempre foi uma ação do centro político do país para as regiões ditas periféricas.

É verdade que, na inversão dialética dos fatos, e neste mesmo período, o pioneiro movimento cultural de resistência dos povos indígenas cresceu e envolveu movimentos de resistência cultural de todos os setores oprimidos da sociedade brasileira. Nestes cinco séculos, este movimento que começou no século XVI, com a Confederação dos Tamoios, se articulou com movimentos culturais dos afro-descendentes escravizados, dos camponeses, dos operários, dos artistas, dos intelectuais e dos criadores culturais, todos estes movimentos de setores fragilizados ou pela opressão do poder estatal ou pela marginalização imposta mercado cultural capitalista. Mas também é verdade que, nestes quinhentos anos, do século XVI ao XX, pelas razões até aqui expostas, nenhum destes movimentos culturais, de nenhuma região do país, interferiu em nenhuma política cultural do Estado brasileiro e também nenhum governo estimulou a participação democrática destes movimentos em uma política pública de cultura.

Até o século XX, toda intervenção normatizada do Estado brasileiro no universo da cultura excluiu a participação dos criadores e movimentos culturais, mesmo do sudeste do país. E além de ter sido sempre uma ação do Estado para a sociedade, tem sido também uma ação do centro político-territorial do Estado nacional para as outras regiões da federação. Por este motivo, os movimentos culturais da Amazônia, incluindo o movimento cultural

amazonense, assim como os movimentos culturais de outras regiões, nunca participaram ou interferiram em nenhuma política cultural e sempre se constituíram no pólo passivo destas intervenções culturais do Estado brasileiro na cultura da nação.

Contudo, em uma destas jogadas do destino, na primeira década deste século XXI, um movimento cultural amazonense desarticulou as duas tendências que moldaram todo este passado de políticas culturais instituídas e normatizadas pelo Estado brasileiro. Isto significa que este movimento cultural, em sua dupla significação, foi o primeiro movimento da história do país a interferir na construção de uma política cultural do Estado institucionalizada por ato normativo e também foi o primeiro movimento cultural de uma região afastada dos centros decisórios a determinar o conteúdo de uma política cultural do Estado no coração sulista da República brasileira. A Emergência da Boiuna.

Embora seja um movimento cultural que começou a se organizar em 1989, para intervir no capítulo da cultura da Constituição amazonense de 1990, a relação deste movimento cultural amazonense com o Ministério da Cultura começou em 2003. Neste ano, este movimento entregou uma Carta assinada por vinte e oito entidades artísticas e culturais ao Ministério da Cultura, cujo ministro era Gilberto Gil. Nesta Carta, o movimento propôs um Sistema Nacional de Fundos de Cultura, Conselhos Gestores paritários e democráticos, Planos Decenais e Conferências formuladoras e avaliadoras das políticas culturais.

O ministro Gilberto Gil submeteu esta proposta do movimento cultural amazonense a três conferências nacionais de cultura em 2005, 2009/2010 e 2013. Mas já em dois de dezembro de 2010, após a segunda Conferência Nacional, realizada em março, e após a aprovação pelo Congresso Nacional, o Poder Executivo sancionou a lei 12.343, criando o Plano Nacional da nova Política Cultural do Estado brasileiro.

E aqui, no desfecho contemporâneo desta síntese de uma história cultural de quinhentos anos, surge um problema e uma pergunta central que move toda esta pesquisa:

– Foi, de fato, um movimento cultural amazonense o primeiro da história do Brasil a formular uma política cultural da sociedade para o Estado e da periferia regional para o centro hegemônico da República?

Para responder esta pergunta central, outras perguntas se fazem necessárias e também precisaram ser respondidas:

- Qual a origem e o desenvolvimento da relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil?

- Como surgiu, como evoluiu e qual a composição político-profissional do movimento cultural amazonense que inaugurou esta nova fase histórica na relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural?

- Quais provas documentais ou factuais confirmam que a lei 12.343/2010 institucionalizou a primeira política cultural do Estado brasileiro construída por um movimento cultural e da periferia regional para o centro hegemônico do país?

A pergunta-problema e as questões correlatas acima formuladas constituem a problemática do objeto pesquisada por este trabalho de investigação científica. As respostas a estas perguntas talvez possam elucidar o problema central que move todo este estudo.

Por esta perspectiva, o objetivo central desta pesquisa é a influência pioneira do movimento cultural amazonense na formulação do conteúdo, na construção democrática e na institucionalização normativa da primeira política cultural do Estado brasileiro que não foi imposta do Estado para a sociedade e nem do centro político hegemônico para as outras regiões do país. A tese deste trabalho acadêmico é que o movimento foi inverso: A lei 12.343/2010 instituiu uma política cultural construída por um movimento cultural da sociedade civil para o Estado e de uma região não-hegemônica para o centro do poder político do Estado republicano brasileiro.

Para alcançar este objetivo geral, esta pesquisa possui três objetivos específicos: 1) verificar a origem e o desenvolvimento da relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil; 2) reconstruir a história estética, política e profissional do movimento cultural amazonense que inaugurou uma nova fase na relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural na história do Brasil e 3) reunir provas documentais e factuais que confirmem ou não ser a lei 12.343/2010 o primeiro ato normativo a instituir uma política cultural do Estado brasileiro construída com a participação dos movimentos culturais, através de mecanismos da democracia participativa e de uma região dita periférica para o centro político da República.

O trabalho de investigação realizado permite classificar esta pesquisa como aplicada, qualitativa e bibliográfico-documental, com objetivos exploratórios e explicativos. Ela foi realizada através da interpretação de fatos e dados que emergiram de uma experiência da práxis empírica e crítica do pesquisador, um protagonista interno e fonte primária do objeto pesquisado. É uma pesquisa sobre um fazer-saber. Uma pesquisa-ação, como define a nova nomenclatura epistemológica.

Do ponto de vista dos procedimentos metodológicos, embora a maioria dos dados tenha emergido da própria ação cultural do pesquisador, este trabalho de pesquisa prioriza a observação indireta. A investigação sobre o objeto foi feita em fontes secundárias, bibliográficas e documentais, constituídas especialmente por atos normativos, cartas, manifestos culturais, jornais, anais, relatórios e estudos sobre o tema. A descrição detalhada destas fontes está no interior da narrativa.

Os dados foram coletados em abordagens diretas e indiretas. A consulta a outras fontes foi necessária, ainda que este pesquisador seja uma fonte primária do presente. A coleta de material foi feita em bibliotecas, arquivos públicos, hemerotecas e nas plataformas de pesquisa virtuais, de instituições públicas e privadas, nacionais e estrangeiras, abrigadas na rede mundial de computadores.

Esta pesquisa não começou dentro do programa de pós-graduação. Embora efetivada ao longo do curso, ela partiu de estudo e pesquisas realizadas ao longo de vinte e cinco anos. Alguns destes estudos anteriores sobre os temas aqui aproximados foram publicados em livros de ensaio e na Revista Acadêmica da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Amazonas.

Esta tese está dividida em quatro partes.

A primeira parte está destinada a problematização do tema, a revisão bibliográfica e a construção do referencial teórico-metodológico transdisciplinar. A segunda parte é uma reconstrução histórica da relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural no contexto do conflito dialético entre a cultura da metrópole europeia invasora contra a cultura da colônia americana invadida. A terceira parte é uma análise desta relação entre movimento, política e legislação cultural no contexto do conflito dialético entre a cultura do Brasil independente, central e europeu contra a pluralidade das culturas ditas regionais e periféricas da nação. A quarta parte trata da inversão dialética das duas tendências que moldaram a relação entre movimentos, políticas e legislações culturais no Brasil entre os séculos XVI e XX: 1) A imposição de políticas culturais do Estado para sociedade, instituídas por ato normativo, sem a participação dos movimentos culturais e 2) das região politicamente hegemônica para a obediência passiva das outras regiões ditas periféricas. Esta quarta parte trata, portanto, de um movimento cultural de uma região não-hegemônica que construiu uma política cultural da sociedade para o Estado e a instituiu por ato normativo no coração da República federativa .

Para realizar a análise dos dados empíricos da segunda, da terceira parte e da quarta parte, o procedimento interpretativo seguiu a seguinte ordem lógica: a) Primeiramente analisamos a conjuntura econômica, social, política, cultural e estética de cada período histórico; b) Em seguida, analisamos as inter-relações e conexões recíprocas entre movimentos culturais, expressões estéticas, políticas culturais e legislações culturais em cada período e c) finalmente, observaremos se, nestas inter-relações, antes do século XXI e no século XXI, algum movimento cultural, de região politicamente hegemônica ou não, formulou uma política cultural na sociedade e a institucionalizou como política de Estado através de atos de normatização cultural.

O referencial teórico utilizado na interpretação dos dados foi o histórico-dialético. Esta opção se justifica porque o objeto estudado somente pode ser compreendido se for conhecida a sua história e o seu passado completos, e apenas o método escolhido permite compreender a realidade de um fenômeno na sua totalidade histórica. Este referencial teórico-metodológico se justifica, do mesmo modo, porque ele permite compreender a história de qualquer fenômeno social partindo do princípio que a permanente transformação da sociedade resulta do permanente relacionamento dos homens entre si, relacionamento este sempre movido por uma permanente contradição entre interesses econômicos, políticos, ideológicos e culturais das classes sociais.

Por este ângulo, esta tese tematiza as tensões entre as políticas culturais das classes dominantes e os movimentos culturais das classes dominadas, na disputa pela hegemonia na sociedade e nos aparelhos de ação cultural do Estado ao longo da história do Brasil. Entendi ser este o melhor caminho para reconstituir o objeto na sua totalidade histórica.

São estes os aspectos gerais dos pólos epistemológicos, morfológicos, técnico e teórico deste estudo. De um modo sintético, próprio de uma introdução, cada um destes momentos particulares da totalidade integrada de uma pesquisa científica está descrito nesta aproximação inicial. Neste texto de abertura, estão presentes: 1) a problematização onto-epistemológica e histórica do objeto multidimensional desta pesquisa, 2) os aspectos mais gerais que formataram o aparato teórico transdisciplinar mobilizado para a interpretação do referido objeto, 3) a descrição do modelo de pesquisa e 4) os procedimentos técnico-metodológicos da sua efetivação.

O aprofundamento destes aspectos filosófico-científicos desta livre reflexão humanística será feita no primeiro capítulo. É nesta parte da tese que estão explicitadas com

mais detalhes tanto a exaustiva revisão bibliográfica como também a explicação lógica do aparato conceitual que compôs o feixe teórico transdisciplinar organizado para a interpretação do objeto multidimensional.

No mais, estou como Riobaldo, personagem-narrador de Guimarães Rosa no romance Grande Sertão: Veredas. Eis-me agora, como Riobaldo:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícel, peixe vivo no moqué: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorseços, estou de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Viver é negócio muito perigoso [...](ROSA, 2001, p. 26).

2. MOVIMENTO CULTURAL, POLÍTICA CULTURAL E LEGISLAÇÃO CULTURAL NA HISTÓRIA DO BRASIL: UM OBJETO MULTIDIMENSIONAL E SUA INTERPRETAÇÃO TRANSDISCIPLINAR.

A relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais nunca foi estudada no Brasil. Parece uma afirmação pretenciosa, mas os dados da revisão bibliográfica mostram o contrário.

Existem estudos específicos sobre movimentos culturais, estudos específicos sobre políticas culturais, estudos específicos sobre legislações culturais e até mesmo alguns estudos específicos sobre a história da cultura brasileira e sobre a relação entre os intelectuais e a organização da cultura. Mas não encontrei nenhum estudo que articule a relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais na história do Brasil. Vasculhei 103 plataformas de centros de pesquisas, instituições oficiais, instituições filosófico-científicas, universidades, grupos de pesquisa, banco de dados, arquivos digitais, bibliotecas digitais e não encontrei nenhuma pesquisa específica sobre esta relação entre movimentos, políticas e legislações culturais.

A bibliografia sobre movimentos culturais na história do Brasil é muito limitada.

Existem muitos estudos sobre movimentos estéticos na arte brasileira e muitos estudos sobre movimentos culturais do século XX.

Estes estudos estéticos geralmente versam sobre rupturas estilísticas nas artes, mas sem conectá-las com os movimentos culturais que as geraram. Estudos sobre movimentos culturais são, em sua maioria, sobre movimentos surgidos a partir da década de 20 do século passado. Movimentos culturais anteriores ao século XX, ao contrário, praticamente não existem enquanto objeto de pesquisa. São, portanto, raros os estudos sobre movimento cultural em seu conceito mais amplo e também são raros os estudos sobre movimentos culturais anteriores ao século XX.

Movimento cultural é um fenômeno social presente em toda a história brasileira e não apenas no século XX. Além disto, seu conceito ultrapassa o fazer artístico e suas rupturas estéticas. Movimento cultural envolve tudo isto também, mas define-se principalmente por ser uma forma de organização dos criadores culturais que inclui a formulação de uma política cultural para a construção de hegemonia estético-ideológica na sociedade civil e no Estado. Por isto, considerando esta perspectiva conceitual e histórica, nem os estudos limitados ao

século XX e nem os estudos que tratam apenas de rupturas estéticas nas artes preenchem a necessidade bibliográfica desta pesquisa.

É verdade que existem alguns relatos e pesquisas sobre movimentos culturais do século XVIII e XIX que ultrapassam o fazer artístico e destacam o significado sócio-cultural de cada um deles. Existem narrativas sobre o movimento cultural dos poetas da Inconfidência Mineira, do século XVIII, e pesquisas sobre o movimento cultural dos escritores republicanos e abolicionistas, do século XIX. Mas nenhum destes estudos sugere que estes movimentos culturais tiveram projeto de política cultural e tentaram, de algum modo, instituí-lo como políticas de Estado.

O melhor retrato dos poetas árcades inconfidentes, líderes de um movimento cultural do século XVIII, foi elaborado no *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. O romanceiro é um gênero medieval constituído por uma coleção de poesias ou canções de caráter popular sobre um tema. Sua estrutura é uma narrativa com um tema central em que cada parte tem o nome de romance – que não deve ser confundido com a denominação do gênero em prosa.

No *O Romanceiro da Inconfidência*, através de seus vários romances, Cecília Meireles mostrou por dentro a forma de organização do arcadismo épico e como ele se constituiu em expressão estética do movimento cultural ligado ao movimento separatista de independência. Nas entranhas do *Romanceiro*, aparecem descritos tanto o movimento e a política cultural contidos nos manifestos poéticos das *Cartas Chilenas*, como a estética do arcadismo épico que formata as líras de Tomás Antônio Gonzaga.

No *Romance XX*, ou do País da Arcádia, a autora descreve com metáforas como e porque a estética do arcadismo deslizou do lírico para o épico. No *Romance XXI*, ou Das Idéias, há a descrição, mesmo que poética, da organização de um movimento cultural e de como ele se tornou a expressão estética do movimento Inconfidência Mineira. No *Romance XLVIII*, ou do Jogo de Cartas, há ainda uma bela metáfora sobre o envolvimento de todos os setores sociais no conflito. Seja este envolvimento para manter a ordem colonial, seja para rompê-la. No *Romance LVIII*, ou da Grande Madrugada, há a narração da derrota movimento e da punição dos seus líderes. No *Romance LV*, ou De Um Preso Chamado Gonzaga, a autora narra poeticamente a tragédia pessoal do poeta-juiz, um dos intelectuais que idealizou e concretizou o movimento cultural e sua expressão estética cômico-épica das *Cartas Chilenas*.

Contudo, apesar de sua importância única para explicar este movimento cultural, sua estética e sua política cultural, o Romanceiro, em nenhum momento das suas cinco partes, revela que o movimento cultural dos Inconfidentes formulou um projeto de política cultural para a sociedade e para o Estado. E, também em nenhum momento, o Romanceiro revela que o movimento cultural separatista desejou que esta política cultural fosse institucionalizada por lei no Estado nacional em um futuro Brasil independente.

O estudo que aborda a ação dos escritores republicanos e abolicionistas como um movimento cultural do século XIX está no livro *Cultura e Sociedade no Brasil _ Ensaio sobre idéias e formas*, do filósofo Carlos Nélon Coutinho (1990). No ensaio *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, Carlos Nélon faz uma análise do significado ideológico dos movimentos culturais criadores dos estilos romântico, parnasiano-simbolista e naturalista. Ele considera que estes movimentos e estilos defendiam teses abolicionistas e republicanas. Mas define-os como movimentos conservadores. Chama o parnasiano-simbolismo de “intimismo à sombra do poder”, “apologista indireto e mistificador” da tragédia social existente. E chama o naturalismo de falseador da miséria social brasileira, por defender a tese positivista que considera a miséria resultado “de condições, naturais, eternas, de raça e de clima, e não de fatores histórico-sociais concretos”.

São estes os estudos que encontrei sobre as expressões estético-artísticas anteriores ao século XX e nos quais elas são consideradas movimentos culturais, inseridos em uma conjuntura sócio-política mais ampla. Mas nenhum deles articula expressão artística e movimento cultural com política cultural e legislação cultural.

Os movimentos culturais do século XX foram de fato os mais pesquisados. Existe uma farta bibliografia sobre o Movimento Modernista de 22, sobre o movimento amazonense Clube da Madrugada, sobre o Cinema Novo, sobre o Teatro de Arena, sobre o Teatro Opinião, sobre o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, sobre o Tropicalismo, sobre o Movimento Armorial, sobre o Movimento de Contracultura e até mesmo sobre o movimento cultural da “Jovem Guarda”. Estes estudos ultrapassam o sentido estreito de rupturas estético-estilísticas e colocam o problema artístico dentro da política cultural de cada movimento estudado, destacando, sobretudo, o conteúdo dos manifestos culturais e a visão interna que eles expressam.

O movimento cultural modernista de 22 foi o mais estudado e é o que possui a maior bibliografia disponível. Os estudos sobre o Manifesto Pau-Brasil (1924) e sobre o Manifesto

Antropófago (1928), ambos de Oswald de Andrade, são os que mais ultrapassam a renovação estético-estilística realizada pelas tendências modernistas e a colocam como expressão de um movimento cultural.

Antes destes estudos posteriores, porém, os manifestos e os balanços críticos escritos por protagonistas do próprio movimento de 22 revelam como eles articularam a relação entre renovação estética e movimento cultural. Os manifestos Poesia Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1928), ambos de Oswald de Andrade, são os mais reveladores. Sendo ao mesmo tempo um teórico, um artista, um protagonista interno e, portanto, uma fonte primária, Oswald revela nestes Manifestos a proposta estética, o conteúdo do movimento cultural e a política cultural dos modernistas de 22 em sua origem. Nestes textos, ele articula renovação estética com um movimento e com uma política cultural da sociedade civil para modificar culturalmente a si própria. Mas em nenhum momento ele afirma que esta política cultural da sociedade pretendia institucionalizar-se como política cultural do Estado através de normas de regulação cultural.

Além destes manifestos iniciais, reveladores do projeto estético e da política cultural do movimento, há também um balanço crítico posterior que revela o que o movimento cultural de 22 se tornou e qual o desdobramento histórico de sua estética e de sua política cultural. Este balanço crítico, talvez a melhor análise interna que o movimento fez de seus resultados vinte anos depois, está no livreto O Movimento Modernista, de Mário de Andrade.

Embora editado como livro pelo Ministério da Educação, esta brochura é uma reunião de quatro artigos que ele publicou no jornal O Estado de São Paulo, em fevereiro de 1942, e nos quais faz um balanço do movimento no ano do vigésimo aniversário da Semana da Arte Moderna. Nestes textos, Mário de Andrade revela a origem e os desdobramentos do projeto estético, do movimento cultural e da política cultural dos modernistas de 22. De igual modo, ele revela também como esta política cultural do movimento possuía a intenção de organizar a cultura e difundir seus valores estético-culturais na sociedade civil, revelando inclusive as relações dos modernistas com partidos e movimentos políticos.

Porém, assim como os manifestos de Oswald, ainda no momento da fundação do movimento, esta análise retrospectiva de Mário de Andrade não revela que os modernistas tiveram como objetivo institucionalizar como estatal a política cultural que a sociedade civil elaborou para renovar culturalmente a si própria e muito menos que desejavam institucionalizá-la através de normas de regulação cultural. Embora os modernistas tenham

participado de gestões de órgãos públicos de cultura, inclusive o próprio Mário, em nenhum destes textos ele sequer sugere que o movimento possuía esta intenção.

Além destes manifestos e destas revisões críticas, reveladores da visão interna do movimento sobre si próprio, há muitos estudos posteriores realizados por pesquisadores externos ao movimento e que compõem uma vasta bibliografia sobre o tema. Alguns destes estudos se destacam pelo ângulo analítico de relacionar o projeto estético com o movimento e com a política cultural dos modernistas. De toda esta bibliografia pesquisada, considero o livro *O que é política cultural?*, de Martin César Feijó, o que mais aprofundou a análise sobre esta relação entre estética, movimento cultural e política cultural dos modernistas de 22 para a sociedade.

Neste ensaio, Martin César observa que o princípio cultural mais fundamental do movimento modernista de 22 era a aproximação entre a cultura popular, especialmente a de matriz indígena, e a cultura considerada erudita, ocidental. Esta aproximação deveria ocorrer através de uma estética denominada “nacionalismo-antropofágico”. Partindo das expressões estéticas das culturas indígenas milenares, os criadores deveriam devorar e deglutir as estéticas ocidentais colonizadoras e incorporá-las em suas expressões artísticas. Isto valia para a cultura em geral, mas, sobretudo, para as artes e sua renovação. A rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, por exemplo, seriam as mais significativas obras literárias orientadas por este princípio estético-cultural. *Abupuru*, de Tarsila do Amaral, seria talvez a expressão plástica mais significativa dessa estética.

César Feijó, porém, não aprofunda a reflexão sobre a relação entre estética e movimento cultural. O que ele sugere, e o que é fundamental em sua análise, é que este princípio estético que valia para o movimento cultural, valia também como princípio de política cultural, valia para a ação político-ideológica dos modernistas na sociedade e no Estado. Ele lembra que na gestão do prefeito Fábio da Silva Prado em São Paulo, Mário de Andrade foi o diretor do Departamento de Cultura do município e em seu plano de ação tentou aproximar a cultura popular da cultura erudita, especialmente criando um programa de proteção as culturas fragilizadas.

Nesta experiência municipal, Mário de Andrade não chegou a institucionalizar a política cultural dos manifestos modernistas como política de cultura estatal através de um ato normativo de regulação. Nem convocou os movimentos culturais para construir uma política cultural. Foi uma ação isolada do modernista. Mas foi uma experiência embrionária

do que aconteceria no século XXI, quando um movimento cultural amazonense, em duas conferências nacionais participativas de cultura, transformaria a política cultural do seu manifesto em política cultural do Estado brasileiro, conseguindo institucionalizá-la através de um ato normativo.

Outras pesquisas analisaram outras experiências culturais importantes no século XX. Existem muitos estudos sobre o Clube da Madrugada (anos 50/2000) Cinema Novo (anos 50/60), sobre o Tropicalismo (anos 60/70), sobre o Movimento Armorial (anos 70) e sobre o Movimento de Contracultura (anos 60/70). São análises que ultrapassam o fazer artístico e também colocam estas expressões estéticas como movimentos culturais, com programas e princípios expressos em manifestos de renovação de valores. Porém, não encontrei estudos que sustentem tratar-se de movimentos que possuíam uma política cultural explícita para conquistar a hegemonia cultural na sociedade civil e no aparelho de Estado, institucionalizando-as democraticamente por ato de regulação cultural.

Algumas pesquisas sobre o movimento cultural amazonense Clube da Madrugada começaram a surgir a partir dos anos 60/70. Porém, em 1984, quando o Clube completou 30 anos, o poeta Jorge Tufic, um militante de primeira hora, escreveu um livro fazendo um balanço crítico destas três décadas.

No livro Clube da Madrugada _ 30 Anos, pelo ângulo de um protagonista interno, o poeta Tufic, descreveu os princípios, os objetivos e as atividades artístico-culturais deste movimento cultural. Tufic mostrou que no próprio Manifesto Madrugada, escrito no dia da fundação em 1954, os criadores do Clube afirmaram suas intenções de organizar a cultura em geral, especialmente a cultura artística, e fortalecer os processos de criação, difusão e sensibilização para a fruição das várias formas de arte.

Do mesmo modo, mas ultrapassando os princípios organizativos, o poeta descreveu também os aspectos estéticos do Clube e listou os gêneros, as formas, os estilos e as linguagens de cada arte envolvida no movimento. O movimento madrugada alcançou todos os gêneros, todas as formas, todos os estilos e todas as linguagens do modernismo brasileiro. Alcançou o trágico, o cômico, o épico, o lírico, o dramático, o fantástico, o maravilhoso, o mágico, a literatura, o teatro, as artes visuais, o cinema, o impressionismo, o expressionismo, o cubismo, o fauvismo, o abstracionismo, o surrealismo, o naturalismo regionalista tardio, o nativismo modernista, o neo-simbolismo, o realismo proletário, o realismo crítico, o realismo fantástico, o realismo dos folclores regionais, o coloquialismo, a figuração, o formalismo...

Neste balanço crítico, porém, mesmo sendo um dos melhores já escritos sobre um movimento cultural, em nenhum momento o poeta articula este movimento e suas expressões estéticas com políticas culturais e legislações culturais. Esta ausência, contudo, contrasta com a prática real do Clube. Durante sua existência, mesmo não tendo institucionalizado sua política cultural como política de Estado, o movimento madrugada não apenas influenciou a criação de órgãos estatais de cultura, como muitos de seus integrantes geriram estes órgãos criados pela sua interferência. O Clube foi decisivo na criação e foi gestor da Fundação Cultural do Estado do Amazonas. Além disso, o Clube também administrou a Imprensa Oficial do Estado do Amazonas e, sob sua gestão, este órgão prestou grandes serviços à literatura e ao jornalismo cultural.

Os estudos sobre o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (anos 60/70) são os que mais articulam expressão estética, movimento cultural e política cultural. Embora também não tenha encontrado nenhuma reflexão que afirme que este movimento tinha uma política cultural para disputar a hegemonia dos aparelhos ideológicos do Estado, a maioria dos estudos afirma que o CPC possuía uma estética e uma política cultural para disputar a hegemonia dos valores ideológicos na sociedade. O próprio Manifesto do CPC, escrito e publicado por Carlos Estevam em 1963, revela este conteúdo e estas pesquisas o usam como fonte documental.

Algumas das referências bibliográficas que seguem este ângulo de análise são os ensaios O Centro Popular de Cultura da UNE (1984), de M.T. Berlinck, Cultura Brasileira e Identidade Nacional (1985), de Renato Ortiz, A Questão da Cultura Popular: As Políticas Culturais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, de M. Garcia, publicado na Revista Brasileira de História, nº 24, e Tudo Bem e o Nacional-Popular dos Anos 70, de T. da Costa Garcia, publicado na Revista de História nº 26. Todos estes estudos articulam movimento cultural e política cultural, mas nenhum deles não afirma que o CPC tentou construir uma hegemonia ideológica nos aparelhos culturais do Estado, nem institucionalizar sua política através de atos normativos construídos através dos mecanismos da democracia participativa. Nenhum destes estudos articula estética, movimento cultural e política cultural. Isto torna estes estudos úteis, porém insuficientes para explicar o objeto deste projeto de pesquisa.

Encontrei alguns estudos sobre o Movimento Armorial. Este movimento, criado em Pernambuco, retomou alguns princípios estético-culturais do Manifesto Regionalista do

Modernismo de 22, escrito e idealizado por Gilberto Freire, nos anos 20/30. Por este ângulo, o Movimento Armorial pretendia modernizar a tradição estética nordestina realizando fusões entre a tradição popular e as expressões estético-artísticas contemporâneas. Ao mesmo tempo, por outro ângulo, pretendia criar um movimento e uma política cultural popular para enfrentar a modernização conservadora que a cultura estrangeira imperialista, destruidora das tradições nacionais populares, tentava impor ao Brasil. Mas este movimento não pretendeu institucionalizar sua política cultural como política de Estado através de uma regulação cultural.

O melhor estudo, como não poderia deixar de ser, foi escrito por Ariano Suassuna, seu idealizador e fundador. Ele foi o protagonista interno e fonte primária que documentou e relatou a experiência. Este relato foi publicado sob o título *O Movimento Armorial*, em 1974, pela editora da Universidade Federal de Pernambuco.

Encontrei também vários estudos tratando o Teatro de Arena e o Teatro Opinião como movimentos estético-culturais que possuíam um projeto de política cultural. Os livros *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi, *Pequena História do Teatro no Brasil* (quatro séculos de teatro no Brasil), de Mario Cacciaglia, e *Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977)- Du "théâtre en rond" au "théâtre populaire"*, de Richard Roux, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, volume 2, possuem esta perspectiva. Contudo, nenhum destes estudos sugere que estas duas experiências explicitaram em suas políticas culturais que elas visavam disputar a hegemonia cultural na sociedade ou, ainda, que deveriam ser institucionalizadas, através de atos normativos, como políticas de Estado.

O embate era estético-cultural e valorativo. Eram projetos artísticos contestadores da ordem estética e política. Apenas.

Outro movimento cultural muito significativo e pesquisado foi a Contracultura Tropical. Hélio Oiticica, antes de Paulo Coelho e Raul Seixas, e antes do movimento Tropicalista, foi o artista-filósofo que transplantou pioneira e antropofagicamente a contracultura para o Brasil. Muitos estudos posteriores sempre o definem como um movimento estético e ético, mas não como um movimento com uma política cultural explícita para disputar a hegemonia ideológica na sociedade civil ou para ser institucionalizada por ato normativo no Estado.

A ideologia anarquista do movimento não admitia diálogo com a cultura tradicional, mesmo com a cultura progressista dos estratos operários, ou ainda disputar

aparelhos culturais do Estado. A contracultura, como a definiu Oiticica e outros adeptos, era antes de tudo e em primeiro lugar, um movimento ético, de contestação e invenção de novos valores de existência social. Mas, como parte deste projeto, o movimento desejava (e conseguiu) reinventar esteticamente a arte brasileira.

No Ensaio *Situação da Vanguarda no Brasil. Propostas 66. Novembro de 1966. PHO 0248/66, p.1*, Hélio Oiticica expôs com clareza esta relação entre o ético e o estético no movimento contracultura. A arte estimulando a participação sensório-corporal e semântica como projeto político. Somente. Sem outras pretensões. Não há estudo que revele com maior clareza o conteúdo deste movimento. A voz dos protagonistas é muito legítima e certa.

Hélio:

Há duas maneiras bem definidas de participação do espectador: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam uma participação fundamental, total, não fracionada, significativa, envolvendo os dois processos, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde proposições “lúdicas” à do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra objeto”, ou às de obras “narrativas” e das de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. (...) o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é, pois uma obra aberta.(...) Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de criar a sua obra (Jezzinni, 2008, p.60 apud DONADEL, 2010, p. 60).

Este movimento (e uma exposição-instalação de Hélio) influenciou o surgimento do Tropicalismo. Na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, organizada por Hélio e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, ele instalou nos jardins do museu um penetrável ou ambiente chamado Tropicália. Este foi o mote: Os Novos Baianos, que conviviam com Hélio no Rio, aproveitaram a deixa e fundaram um movimento estético cultural “nacionalista antropofágico”, inspirado também no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Seu Disco-Manifesto, de Gilberto Gil, assim como , de resto, todo o movimento de contracultura, era ético-estético, mas não havia um intenção de disputar a hegemonia cultural na sociedade civil ou institucionalizar legalmente uma política cultural nos aparelhos de Estado.

De um modo geral, e naquilo que possam ter significado para a relação movimento, política e legislação cultural, objeto desta pesquisa, são estes os estudos e os manifestos mais

significativos que encontrei sobre movimento cultural. Vasculhei 103 plataformas digitais acadêmicas, de instituições públicas e privadas, nacionais e estrangeiras e não encontrei nada além deles.

Há um aspecto importante a ser considerado na avaliação de todos estes estudos. Embora os movimentos culturais do século XX tenham manifestos culturais e relatos de fontes primárias, de protagonistas internos destes movimentos, a maioria destas pesquisas foi e continua sendo feita por pesquisadores que não participaram dos movimentos, não estiveram envolvidos diretamente com o objeto de suas pesquisas e, portanto, não são fontes primárias, com um ângulo íntimo de observação. Isto sem dúvida influencia a percepção e as conclusões.

Estudos específicos sobre política cultural são quantitativamente maiores que os estudos sobre movimento cultural. Mas assim como os estudos sobre movimento cultural, estes estudos sobre política cultural também se concentram no século XX e são raras as pesquisas sobre política cultural que analisam os séculos anteriores.

A maioria dos pesquisadores, sem exceções, considera que apenas no século XX o Estado brasileiro formulou políticas culturais. Alguns poucos até admitem que D. João VI, no período do Reino Unido, esboçou uma intenção neste sentido, tentando construir uma política para as artes. Mas há uma tendência geral dos pesquisadores em datar o século XX como o período inicial das políticas estatais de cultura. Na bibliografia mais recente, os estudos sobre as políticas culturais do Estado brasileiro no século XX, sobretudo a partir do Estado Novo, são os majoritários. Todavia, esta bibliografia ainda é muito fragmentada e sem um esforço intelectual que inclua a história destas políticas na história completa do país.

Em 2009, em encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Administração, o pesquisador Fernando Burgos Pimentel dos Santos apresentou um trabalho chamado Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais e foi taxativo, embora equivocado:

Os primórdios do processo de institucionalização da cultura no Brasil remontam ao período imperial, quando D. João VI trouxe livros para o Brasil e criou a Biblioteca Nacional (Dória, 2001), não há dúvidas de que sua formação como campo de políticas públicas acontece cem anos mais tardes, com a ascensão do presidente Getúlio Vargas ao poder. É importante referir também que a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 teve um papel fundamental, tanto ao trazer a questão cultural para os temas nacionais quanto pelo surgimento de grandes artistas, que muito influenciaram os rumos da cultura e das políticas culturais brasileiras. É a partir dessa época que tem início um intenso debate sobre a cultura brasileira (SANTOS, 2009, p. 1).

Encontrei também estudos interessantes sobre a história da cultura brasileira, sobre organização cultural e sobre as concepções de identidade cultural do Brasil. Encontrei ainda muitos estudos tratando da história da formação cultural da Amazônia e do Amazonas. Todos eles priorizam ou a organização das instituições culturais da sociedade civil, ou o papel dos intelectuais, ou os modos de intervenção do Estado na cultura ou ainda a história das concepções sobre a identidade cultural brasileira e Amazônica. Alguns até fazem breves comentários pontuais sobre política cultural. Mas não tratam especificamente deste tema e os que tocam no assunto o fazem como ação do Estado para a sociedade e não como ação da sociedade para si própria ou para o Estado. Estes estudos interessam pouco para os objetivos desta pesquisa.

As reflexões sobre política cultural começaram com o movimento modernista de 1922. Os Manifesto Pau-Brasil (1924) e Manifesto Antropófago (1928), ambos de Oswald de Andrade, esboçam claramente a política cultural do movimento. Há um projeto estético-cultural para disputar a hegemonia cultural da sociedade civil e substituir o clima de conservadorismo ético e subserviência estética aos padrões naturalistas e parnasiano-simbolista importados. Mas não há sugestões para implantar este projeto como política de Estado e através de atos de regulação cultural. Embora modernistas como Pagu e Oswald tivessem aproximações com o movimento operário, o movimento cultural não tinha esta perspectiva política orgânica.

Em 1942, como uma reflexão sobre os vinte anos da Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade publicou quatro artigos posteriormente transformados em livro sobre o movimento modernista e sua significação. Nestes artigos, Mário de Andrade revela a construção e as intenções deste movimento cultural, inclusive suas relações com partidos e movimentos políticos. Mário de Andrade revela também a política cultural do movimento para organizar a cultura não-estatal e difundir seus valores estético-culturais nas instituições da sociedade. Mas embora os modernistas tenham participado de gestões de órgãos públicos de cultura, inclusive o próprio Mário, em nenhum momento ele sequer sugere que o movimento desejava transformar sua política cultural em uma política de Estado e muito menos institucionalizá-las através de normas de regulação cultural.

A primeira proposta orgânica de política cultural de um movimento da sociedade civil organizada surgiu no I Congresso Brasileiro de Escritores de 1945. Embora não tivesse um conteúdo que procurasse instituir, por ato normativo, uma política cultural da sociedade

no aparelho de Estado, as resoluções deste congresso incluiu um projeto com duas direções: Exigiu regulamentações legais nos direitos autorais da profissão e definiu um conjunto de valores democráticos para disputar a hegemonia ideológica da sociedade contra os valores autoritários do Estado novo.

Em entrevista ao jornal Folha Carioca, datado de 29 de novembro de 1944, a escritora Lia Correa Duarte antecipou o conteúdo da política cultural do movimento dos escritores:

Que ninguém imagine que essa reunião de intelectuais seja um pretexto para conversinhas, troca de amabilidades sociais, chás, coquetéis e banquetes. Não haverá oportunidade para isso. Trabalharemos muito. Os temas a serem discutidos são todos de grande importância e gravidade, essenciais a nossa profissão e de interesse para o público em geral. Entre as teses recomendadas pela comissão organizadora figuram: direitos autorais; democratização da cultura; bibliotecas populares; o escritor e a luta contra o fascismo; a liberdade de criação literária. Assim, nenhum setor da atividade nacional poderá permanecer indiferente a essa realização. Com tanta responsabilidade e trabalho (pensa-se em fazer duas reuniões por dia) e com assuntos tão vastos para tratar, creio que não sobrar, felizmente, tempo para as questõezinhas pessoais tão em moda, nem para questões bizantinas [...]. A época não é para essas coisas. Há guerra, nazismo, fome, campos de concentração, intolerância, vida cara e analfabetismo. Pensemos nisso primeiro. O resto fica para depois. (CORREA, 1944 apud LUCA, 2008, p. 103)

Mas as reflexões sobre política cultural, como a entende esta pesquisa, se intensificaram de fato a partir dos anos 60. O marco inicial destas reflexões mais sistemáticas foi o surgimento do Instituto Superior de Estudos Brasileiros. O ISEB foi criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. Sua função, traduzida no próprio nome, era estudar a sociedade brasileira, especialmente sua cultura.

O livro *Formação e problema da cultura brasileira*, publicado em 1960 por Roland Corbisier, é a primeira reflexão sistemática deste grupo sobre a organização da cultura. A tese do ISEB era considerar cultura nacional toda expressão popular que significasse uma antítese à cultura estrangeira. Os intelectuais do ISEB nunca conseguiram definir claramente os elementos diferenciais entre o nacional e o estrangeiro, sobretudo por se tratar de uma cultura formada na transplantação de valores e instituições culturais externas, tanto européias como africanas. Mas pensaram uma política cultural de Estado para fortalecer o nacional e o popular.

Este grupo, contudo, era um grupo oficial, do Estado, não era um movimento cultural da sociedade. Por isto, este grupo não pensou uma política estético-cultural que expressasse valores de um movimento para disputar a hegemonia cultural na sociedade civil e no Estado. Pensou uma política cultural vertical do Estado para a sociedade, para ser institucionalizada por ato normativo e do centro político do país para as outras regiões.

Em 1963, com o manifesto *A questão da cultura popular*, de Carlos Estevam, e em 1965, com livro *A cultura posta em questão*, do poeta Ferreira Gullar, surgiu outro ângulo de análise para o problema. Expressando a opinião majoritária do grupo artístico operário-popular que criou o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, Estevam e Gullar explicitaram a política cultural deste movimento para disputar a hegemonia ideológica da sociedade. Cultura popular, para eles, não era a que se opunha à cultura estrangeira. Esta seria a cultura nacional. Cultura popular seria a expressão cultural do movimento operário, consciente e organizado, para construir uma sociedade socialista.

Porém, embora falassem em democratização da cultura, Estevam e Gullar não explicitaram que a política cultural deste movimento objetivava disputar a hegemonia dos aparelhos estatais difusores de cultura. Também não revelavam a intenção de institucionalizá-la por atos normativos como política cultural em um Estado de direito democrático.

Nos anos 70, emergiram muitas reflexões sobre política cultural. Foi o momento no qual estas reflexões se deslocaram do âmbito dos próprios movimentos culturais para o âmbito acadêmico. Isto significa que estas reflexões deixaram de ser elaboradas por fontes primárias e protagonistas internos dos movimentos culturais e passaram a ser elaboradas por pesquisadores distantes e que não fizeram partes dos movimentos. Pior: Esta tendência reflexiva da academia tentou até mesmo substituir os movimentos estético-culturais e monopolizar as formulações de políticas de cultura para o Estado.

Estas reflexões não representam políticas culturais elaboradas pelos movimentos culturais, para disputarem a hegemonia ideológica na sociedade civil e para serem instituídas, por atos normativos, como políticas de Estado. São sugestões, digamos, acadêmicas. Foram elaboradas como reflexões teóricas ou por diagnósticos “técnicos” e levantamentos. Mas não emergiram como reflexões internas de forças culturais criadoras organizadas e ativas na sociedade.

Alguns exemplos: *Síntese de uma história da cultura brasileira* (1970), de Nélon Werneck Sodré, *A ideologia da cultura brasileira* (1977), de Carlos Guilherme Mota, *O*

Estado e a organização da cultura (1978), de Otávio Ianni, *A concepção de política cultural nos anos 70* (1982), de Gabriel Cohn, *O que é política cultural?*(1983), de Martin César Feijó, *Estado e cultura no Brasil* (1984), de Sérgio Miceli, *Usos da Cultura: Políticas de Ação Cultural* (1986), de Teixeira Coelho, *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil* (1995), de Antônio Rubin, *Identidade cultural na era da globalização: política federal de cultura no Brasil*, de José Arthur Poerner, *Cidadania cultural: o direito à cultura* (2006), de Marilena Chuai, e *Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas* (2007), de Lia Calabre.

Embora, a partir dos anos 90, alguns movimentos culturais, sobretudo na Amazônia, tenham começado a elaborar reflexões e suas próprias políticas culturais para disputar a hegemonia na sociedade e no Estado, esta tendência acadêmica se estendeu aos anos 80, 90 e 2000. Apenas neste início do século XXI é que os movimentos culturais retomaram o seu protagonismo social. E esta pesquisa é, ela própria, um instrumento de reflexão destes movimentos por ser elaborada por um protagonista interno e fonte primária, além de ser fundamentada em dados e fatos que emergiram do próprio movimento cultural.

De todas estas reflexões sobre política cultural, dois são as que mais se aproximam desta pesquisa. Ambas por, de algum modo, mesmo sem ser o objeto central, ligarem política cultural com movimento cultural. Não são reflexões que pensam como os movimentos culturais formularam políticas culturais para disputar a hegemonia ideológica na sociedade e para as instituírem, por ato normativo, nos aparelhos culturais do Estado democrático. Não são estudos de totalidade, que cuidem do tema em toda a história do Brasil. Estes estudos estão nos livros *O que é política cultural?* (1985), de Martin César Feijó, e *Cultura e Sociedade no Brasil, Ensaio sobre Idéias e Formas*, de Carlos Nélon Coutinho.

No livro *O que é Política Cultural?*(1985), Martin César Feijó traça uma interessante cronologia da história das reflexões sobre este tema no século XX. O importante neste estudo é que ele define política cultural não apenas como uma ação do Estado sobre o universo cultural da sociedade. Mas também como uma ação cultural de grupos e movimentos culturais da sociedade para a própria sociedade, sem o Estado.

Ele começa dissertando sobre as reflexões e as práticas político-culturais de grupos e intelectuais da sociedade para intervir na própria sociedade e também sobre experiências de alguns intelectuais modernistas na gestão do aparelho cultural de Estado. Ele inicia refletindo sobre Mário de Andrade e suas intervenções prático-teóricas na arte, na sociedade e no Estado durante os anos 20/30. Em seguida, Martin descreve as reflexões e o projeto de política

cultural de Astrojildo Pereira para enfrentar a política cultural do Estado Novo. Ele aborda também as reflexões e as práticas político-culturais de movimentos como o Cinema Novo (anos 50), o CPC da UNE (anos 60/70), o Tropicalismo (anos 70) e o Movimento de contracultura (anos 60/70).

Em sua análise dialética, Martin César Feijó inverte o ângulo e também cria uma linha do tempo sobre as políticas culturais verticais do Estado brasileiro para a sociedade durante o século XX. É o estudo mais próximo deste projeto de pesquisa e o que mais aprofunda o conceito de política cultural.

Carlos Néelson Coutinho, No livro *Cultura e Sociedade no Brasil, Ensaio sobre Idéias e Formas*, analisa as formas que a relação entre os intelectuais e o Estado brasileiro assumiu na história. Em um dos ensaios deste livro, denominado *Os intelectuais e a organização da cultura*, Carlos Néelson analisa como o Estado brasileiro lidou com seus intelectuais. Ele analisa também como este mesmo Estado, em vários momentos da história brasileira, criou políticas culturais para organizar a cultura brasileira com o objetivo de moldá-la aos interesses ideológicos da classe social que detinha a hegemonia econômica no país.

Mas Carlos Néelson não analisa os movimentos culturais e suas políticas culturais para si próprios, para a sociedade e para o Estado. Ele até formula uma interessante crítica sobre a ideologia do romantismo e do naturalismo literário no Brasil. O autor situa ambos os estilos como expressões formais ou de um conteúdo intimista e alienado, no caso do romantismo, ou de explicações falsas e a-históricas sobre a natureza dos problemas sociais brasileiros, no caso do naturalismo. Mas os observa apenas como expressões estético-estilísticas de uma ideologia e não como movimentos culturais com políticas culturais definidas.

Contudo, ainda que se aproximem desta pesquisa pelos motivos acima expostos, estes dois autores, mesmo que pertençam à tradição do pensamento crítico-dialético, referencial desta pesquisa, ainda assim revelam-se como observadores distantes, não envolvidos com nenhum movimento estético-político e não se constituem em fontes primárias e protagonistas internos de nenhum movimento. Pertencem à tradição acadêmica que começou a se constituir nos anos 60. E não relacionam movimentos culturais, expressões estéticas, políticas estatais de cultura e atos normativos instituidores, objeto desta pesquisa.

Nesta revisão bibliográfica e documental, há, porém, um importante documento que de modo algum pode ser desprezado neste estado da arte dos estudos e manifestos sobre políticas culturais. Este documento, na verdade um manifesto, é o único, dos anos 90 para cá, que expressa uma proposta de política cultural de um movimento cultural, inclusive suas intenções de institucionalizar, por ato normativo, esta política cultural da sociedade civil como política cultural de Estado.

Este manifesto, em forma de Carta-Resolução, expressou o resultado do II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense. Neste seminário, o movimento cultural e o Estado do Amazonas partilharam um momento de democracia participativa e de diálogo sobre os interesses culturais da sociedade civil e os interesses culturais do poder público. Ao final, o movimento cultural publicou uma carta reivindicando a efetivação das determinações culturais da Constituição amazonense de 1990, sugeridas por este próprio movimento. Isto significava, concretamente, a criação de um sistema de fundos de cultura, conselhos gestores paritários e conferências ou encontros para formular e avaliar as políticas culturais do Estado. Este manifesto, portanto, tratava da relação entre um movimento cultural, sua política cultural para a sociedade civil e sua pretensão de institucionalizá-la, por ato normativo, como uma política cultural de Estado. Isto é um fato único na história do Brasil.

Na história das relações entre movimentos, políticas e legislações culturais, este é o primeiro momento no qual a sociedade civil organizada em movimento cultural elabora uma política cultural e reivindica que ela seja transformada, por ato normativo, em uma política cultural do Estado. Em todos os documentos e estudos pesquisados, incluindo pesquisas nas várias plataformas digitais consultadas, não encontrei nada, em nenhum século da história brasileira, que revelasse um movimento cultural com tais características.

O mais curioso, e também mais original neste movimento, é que ele é o único movimento cultural da história do país construído não por pessoas ou celebridades midiáticas, mas por entidades artístico-culturais, muitas delas profissionais e representativas das várias categorias de criadores culturais do Amazonas. Sempre os movimentos culturais foram feitos por pessoas ou personalidades. Este movimento, na sua originalidade, foi feito por entidades como o sindicato dos escritores, a federação de teatro, ordem dos músicos, sindicato dos músicos, associação dos escritores, associação dos artistas plásticos, associação dos profissionais de dança, associação de compositores, clube dos quadrinheiros, associação dos

grupos folclóricos, entre outros. Mais que um simples movimento de vários artistas e suas estéticas, este movimento transcendeu esta dimensão e incluiu no seu conteúdo um projeto de política cultural para fortalecer profissionalmente as várias categorias de criadores culturais e a diversidade cultural Amazônico-brasileira. Esta é sua originalidade e esta é a sua grandeza.

Este manifesto, seu conteúdo e os detalhes do I seminário de Revisão crítica da Cultura Amazonense estão publicados no meu livro *A Carta Doida*, editado pela Associação dos Docentes da Universidade Federal do Amazonas. Mas pode também ser encontrado nos arquivos da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Além destes estudos específicos e especializados sobre movimentos culturais e sobre políticas culturais, encontrei também estudos sobre legislações culturais. São poucas pesquisas e poucas publicações. São inclusive quantitativamente menores que as pesquisas e as publicações sobre movimentos e políticas culturais, fato que não deixa de ser estranho se considerarmos a quantidade significativa das legislações culturais, muito mais numerosas que os movimentos e as políticas culturais.

Após ampla pesquisa, ainda que reconheça os limites do meu esforço, encontrei apenas quatro trabalhos que versam especificamente sobre legislações culturais: *Legislação cultural anotada* (1997), publicação do Ministério da Cultura, *Ordenação cultural da cultura* (2001), de José Afonso da Silva, *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988* (2004), de Francisco Humberto Cunha Filho e *Política Cultural no Brasil: Um histórico das regulamentações no século XX* (2005), de Lia Calabre.

O estudo *Legislação Cultural Anotada*, publicado pelo Ministério da Cultura em 1997, é um esforço para organizar e comentar todas as legislações que institucionalizaram políticas estatais de cultura na história do Brasil. *Ordenação constitucional da cultura*, do professor José Afonso da Silva, foi o primeiro estudo normativo-hermenêutico da regulação constitucional da cultura pela Constituição brasileira de 1988. Trata-se de uma interpretação sobre os conceitos contraditórios de cultura embutidos no texto constitucional e sobre a opção final do legislador constituinte. Além deste enfoque hermenêutico sobre o conceito constitucional de cultura, o professor José Afonso analisa também o conteúdo do que seriam os direitos culturais e sua efetivação através de uma política estatal de cultura. Em *Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988*, Francisco Humberto Cunha introduziu um novo tema na interpretação hermenêutico-normativa do professor José Afonso. Francisco Humberto introduziu um histórico sobre a regulamentação da participação do segmento

cultural na gestão estatal de cultural, sobretudo a partir da criação do Conselho Nacional de Cultura pelo Decreto-Lei “estadonovista” 526/1938. O estudo Política Cultural no Brasil: Um histórico, de Lia Calabre, da Fundação Casa de Rui Barbosa, sistematiza uma cronologia das ações do Estado brasileiro na cultura nacional, incluindo os atos normativos que as institucionalizaram no século XX.

Alguns destes estudos de hermenêutica normativa, de certo modo, concentram-se no que contemporaneamente é definido como normas de regulação de políticas estatais de cultura. Contudo, nenhuma destas quatro pesquisas relaciona movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais e todas são feitas por pesquisador/pesquisadoras que não participaram internamente de nenhum movimento estético-cultural.

Na verdade, não há no Brasil estudos organizados que tratem da relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural como temas interligados, como um objeto único e multidimensional, e interpretado por um ângulo interdisciplinar em uma pesquisa-ação. A revisão bibliográfica revelou isto.

Acredito que a importância desta tese está justamente em preencher esta lacuna nos estudos sobre a relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais. Por um lado, por ser um estudo que investiga a relação entre movimento cultural, política estatal de cultura e legislação cultural na história do Brasil em sua totalidade. Por outro lado, por ser uma pesquisa realizada não por um pesquisador distante, que não esteve envolvido com o objeto pesquisado. Mas por uma fonte primária, personagem interna de um movimento cultural que, suponho, pela primeira vez na história do Brasil, construiu uma política cultural da sociedade para o Estado, de uma região dita periférica para o centro da República e que conseguiu institucionalizá-la através de uma lei aprovada no Congresso Nacional e sancionada pelo presidente da República.

Este foi o motivo pelo qual escolhi o objeto desta investigação e este é o motivo pelo qual considero importante esta pesquisa. Acredito que esta reflexão possa contribuir com o esclarecimento deste tema ao proporcionar respostas aos problemas propostos. A sua relevância social está no fato de refletir sobre a relação entre movimentos culturais, políticas estatais de cultura e legislações culturais pela primeira vez na história do país e, com isto, observar por um novo ângulo a história cultural do Brasil. Além disto, com uma visão completa da história desta relação, as conclusões de tal estudo podem incluir sugestões no âmbito da atual política estatal de cultura institucionalizada pela Lei 12.343/2010.

Acredito que estes motivos justificam a transformação do desejo imanente de pesquisar em transcendência concreta para sua realização.

2.1. Referencial Teórico - Metodológico: Um esquema teórico transdisciplinar para a interpretação de um objeto multidimensional

Os movimentos culturais, as políticas culturais e as legislações culturais sempre foram objetos de estudos específicos e disciplinares da filosofia, de algumas ciências sociais e do direito. Como esta pesquisa procura compreender a relação entre movimento, política e legislação cultural, os estudos específicos anteriores e seus esquemas teóricos disciplinares e especializados tornaram-se limitados para fornecer uma explicação de conjunto ao que antes era estudado separadamente.

Esta nova situação epistemológica, que aproximou temas nunca antes estudados conjuntamente, criou a necessidade da articulação de um novo aparato teórico que também aproximasse teorias e conceitos antes utilizados para explicar separadamente as dimensões do objeto que agora foram ligadas por esta pesquisa. Por este motivo, para responder todas as questões formuladas na problematização do objeto colocado em novas e múltiplas dimensões, tornou-se necessário elaborar um novo esquema teórico adequado para alcançar e resolver esta nova tarefa.

Um estudo sobre um objeto multidimensional, como o formulado para esta pesquisa, precisa de um referencial teórico-metodológico adequado e correspondente que ultrapasse as fronteiras disciplinares. Um objeto multidimensional como este, que aproxima dimensões de um fenômeno antes estudadas separadamente, exige um aparato teórico transdisciplinar abrangente o suficiente para permitir uma mobilização de categorias onto-epistemológicas coerente com uma mobilização conceitual que explique estas várias dimensões. Isto implica mobilizar um sistema teórico com categorias ontológicas e epistemológicas da filosofia e articulá-lo com conceitos das ciências sociais, da estética e do Direito. Um sistema teórico que articule categorias ontológicas, epistemológicas e lógicas com conceitos teórico-operacionais para orientar o movimento do pensamento na interpretação das dimensões articuladas do objeto.

Evidentemente que mobilizar categorias e conceitos de várias áreas do conhecimento não significa optar por um ecletismo teórico frouxo que, por vezes, tenta articular, artificialmente, sistemas teóricos contraditórios entre si. Ao contrário, a mobilização

categorico-conceitual de várias áreas do conhecimento pode inclusive, como neste caso, estar dentro de um mesmo sistema filosófico-científico e este é o caminho teórico-metodológico que escolhi para a realização desta pesquisa.

Para atender a necessidade de formular respostas interdisciplinares às questões que compõem a problematização multidimensional do tema, escolhi um caminho teórico adequado ao objeto e não o contrário, um objeto que se ajustasse a uma teoria. Como os estudos anteriores fragmentaram o objeto e formularam interpretações disciplinares, procurei transcender os esquemas teóricos especializados construindo outro mais amplo e integrado. Uma articulação teórica capaz de situar o fenômeno estudado fora dos campos teóricos tradicionais, dentro da filosofia interdisciplinar do programa e com um novo referencial que permitisse analisar os novos fenômenos resultantes da integração epistemológica entre movimento, política e legislação cultural. Isto significa que foi necessário incluir na pesquisa um referencial teórico novo capaz de explicar os mecanismos que articulam as novas inter-relações das três dimensões do objeto que antes eram explicadas separadamente.

Este novo esquema conceitual, que transcende disciplinas para explicar um novo objeto, obviamente deve ser mais amplo e transversal que os esquemas disciplinares anteriores, porque precisa relacionar novas dimensões e explicar novos fenômenos particulares que emergiram desta nova ordem onto-epistemológica do objeto. Para possibilitar a compreensão destas novas situações colocadas ao objeto, incluindo sua totalidade histórica e a interrelação de novas dimensões, a construção do modelo transdisciplinar de análise teve que re-elaborar, aproximar, fundir, misturar e também criar novos conceitos.

A construção deste modelo teórico adequado ao objeto teve, inicialmente, de optar entre duas possibilidades gerais: Ou mobilizava sistemas filosóficos gerais e teorias especializadas de campos onto-epistemológicos diferentes, e às vezes, até contraditórios entre si, ou mobilizava, dentro de um mesmo sistema filosófico transdisciplinar, adequado ao objeto, um conjunto de teorias explicativas formuladas para ampliar o sistema inicial e responder as novas questões colocadas pela história.

Optei pela segunda possibilidade: optei por um referencial teórico de um mesmo sistema filosófico. Um referencial que combina sua onto-gnosiologia com uma teoria social transdisciplinar e unificadora de todas as ciências sociais em um só esquema conceitual explicativo da história, da sociedade, da economia, do Estado, da ideologia, das classes sociais, dos intelectuais, da cultura, da arte e das leis. A opção pelo referencial teórico do

materialismo dialético e histórico, de Marx e Engels, deve-se a este motivo: Ele me pareceu o mais adequado para fundamentar as explicações do objeto multidimensional desta pesquisa por possibilitar uma análise do fenômeno em sua totalidade histórica, incluindo as dimensões do objeto colocadas em uma nova situação de inter-relações.

Este referencial teórico-epistemológico mobiliza categorias filosóficas onto-epistemológicas e conceitos científicos de várias áreas das ciências sociais dentro de um mesmo sistema filosófico-científico. O materialismo dialético, e suas categorias, responde às questões ontológicas, epistemológicas e lógicas da pesquisa. O materialismo histórico responde à necessidade de uma mobilização trans-disciplinar das ciências sociais para articular conceitos operacionais da história, da sociologia, da antropologia, da ciência política, da ideologia, da arte e do Direito.

É claro que este sistema filosófico-científico não se encontra pronto e acabado em apenas uma das obras de Marx e Engels ou mesmo no conjunto das obras destes dois autores fundadores do grande sistema. O materialismo dialético e histórico ultrapassa seus fundadores e, coerente com seu método dinâmico, permite a permanente renovação e ampliação dos seus fundamentos categórico-conceituais para responder as novas questões colocadas pela história. Neste sentido, além das obras de Marx-Engels, esta pesquisa, pela sua natureza transdisciplinar, utilizará outros autores, mas dentro do quadro teórico do materialismo dialético e histórico. Isto significa que o mapeamento do itinerário teórico desta pesquisa seguirá a trajetória interna de uma escola filosófico-científica e não de suas influências externas, ou de um corpus teórico único, ou de certa categoria de análise, ou de desdobramentos de outras formulações teóricas ou ainda de influências diretas na formação do pensamento dos autores.

Para além das teorias dos fundadores do materialismo dialético e histórico, o esquema teórico transdisciplinar desta pesquisa mobilizará conceitos de movimento e política cultural de Antônio Gramsci, categorias estéticas de Georgy Lukács e Mikhail Bakhtin, além do conceito sobre regulação cultural normativa de Stuart Hall. Estes autores reformularam, ampliaram ou introduziram novos elementos teóricos no materialismo dialético que respondem a algumas das necessidades teóricas colocadas por esta pesquisa.

Porém, consideradas isoladamente, estas teorias respondem a dimensões específicas e especializadas do objeto que foram inter-relacionadas para este estudo. Por isto, para que as teorias destes pensadores possam ser utilizadas na abordagem da nova situação de conexão na

qual as dimensões do objeto foram colocadas, é necessário que seus conceitos sejam mobilizados dentro de um único aparato conceitual e em uma perspectiva transdisciplinar.

Além destes pressupostos filosóficos e científicos gerais, esta pesquisa também mobilizará conceitos que emergiram da própria dinâmica da relação entre movimento, política e legislação cultural na totalidade histórica brasileira. Conceitos que, emergindo do próprio objeto pesquisado, passaram a compor o esquema teórico transdisciplinar. É o caso de vários conceitos presentes nos manifestos de diversos movimentos culturais brasileiros, como o Modernismo de 22, o Cinema Novo, o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, o Movimento Armorial e o Tropicalismo. São definições que emergiram dos movimentos culturais nas suas dinâmicas históricas e alcançaram sentidos particulares de movimento, política e regulação cultural.

Estas auto-definições dos movimentos culturais farão parte da mobilização conceitual transdisciplinar. Sem elas o estudo perde o sentido e diminui a abrangência teórica do nível de totalização adequado para a interpretação do problema formulado. Elas explicitam as modificações quantitativas e qualitativas ocorridas nas dimensões isoladas ou conectadas do objeto. São elas que revelam suas inter-relações e seus condicionamentos recíprocos reais que, em última instância, determinam as mudanças qualitativas da totalidade histórica estudada.

São estes, portanto, os pressupostos onto-gnosiológicos que orientaram a escolha do referencial teórico e a mobilização de um esquema conceitual transdisciplinar adequado ao objeto-problema da pesquisa

2.2. Existe uma onto-gnosiologia materialista-dialética contemporânea?

Feitas estas observações filosófico-científicas preliminares, é necessário, para seguir os padrões acadêmicos, explicitar os fundamentos ontológicos, epistemológicos e teóricos desta pesquisa e localizá-los dentro do quadro geral dos saberes.

Os fundamentos ontológicos, epistemológicos e lógicos adequados ao objeto desta pesquisa estão formulados nas Teses sobre Feuerbach, n' O Capital, volume I, de Karl Marx, e nos livros Dialética da Natureza, Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Alemã Clássica e Anti-Düring, de Friedrich Engels. Nestas obras, no que interessa para a justificação teórica desta pesquisa, estão os fundamentos filosóficos do materialismo dialético naquilo que ele possui de ontológico, gnosiológico e lógico.

Nos escritos *A Dialética da Natureza e Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Alemã Clássica*, Engels fundamenta, antes de tudo, a concepção materialista do mundo e sua ontologia. Assim como em algumas outras de suas obras, e também em obras de Marx, a explicação ontológica materialista sobre o ser contida nestes livros tem como categoria central a matéria, considerada a natureza e a essência da totalidade do real. Esta explicação será o ponto de partida filosófico desta pesquisa.

No livro *A Dialética da Natureza*, Engels afirma que:

Toda a natureza que nos é acessível constitui um sistema, um conjunto de corpos. E é necessário que admitamos como “corpos” todas as existências materiais, desde a estrela ao átomo e até mesmo a partícula do éter, desde que admitamos sua existência. Mas, já que todos estes corpos constituem um conjunto, não se pode deixar de admitir também o fato de que eles atuem uns sobre os outros; e essa ação de uns sobre os outros é o que constitui o movimento. Fica assim estabelecido que não é possível conceber a matéria sem movimento (ENGELS, 1979, p. 42).

Nos seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, Marx desloca esta concepção materialista da realidade natural em geral para a realidade humana em particular. Ele afirma que:

Em contraste direto com a filosofia idealista alemã, que desce do céu para terra, nós subimos da terra para o céu. Não partimos do que os homens dizem, imaginam, concebem, nem dos homens como são narrados, considerados, imaginados, concebidos, para chegarmos aos homens de carne e osso. Partimos dos homens reais, ativos, do seu processo-vida real, processo-vida material, empiricamente verificável e dependente de premissas materiais. (MARX, 1978, p. 103)

Por este ponto de vista, todo o existente é material, objetivo, concreto. A natureza, a sociedade e o pensamento são uma mesma e única realidade. A constituição e a dinâmica desta matéria em desenvolvimento são movidas pelos mesmos princípios. Para o materialismo filosófico, esta realidade material, objetiva e concreta não seria uma criação de uma idéia com vontade e potência ou ainda uma invenção de uma razão no exercício de suas capacidades cognitivas sobre si mesma. Ela surgiu de si mesma.

A física e a química contemporânea demonstraram que o universo é de fato material e se manifesta através de matéria e energia, que são aspectos diferentes da mesma realidade. A chamada mecânica quântica relacionou estudos da física e da química e com isto aprofundou a compreensão sobre a origem, a composição e a dinâmica energética, micro e macro, da matéria. A termodinâmica formulou leis sobre conservação e troca de energia e a

ecologia generalizou conclusões sobre a dinâmica material de ecossistemas da natureza. Não é objetivo deste trabalho, claro, aprofundar estas questões, mas apenas mostrar que durante o século XX, e neste início de século XXI, as ciências da natureza já acumularam conhecimentos que comprovam as teses materialistas sobre a natureza material da realidade objetiva. Isto vale para o universo, a natureza terrestre, a sociedade e até mesmo para a consciência como expressão da matéria altamente organizada.

Esta é a fundamentação ontológica do materialismo filosófico e também desta pesquisa: O ser, a realidade, a natureza, a sociedade, a história, o ser humano concreto e seu pensamento são manifestações do movimento da matéria no seu fluxo como energia e como substância e ainda como relações sociais. Coerente com este princípio filosófico inicial, a multidimensionalidade do objeto problematizado para este estudo, as dimensões históricas e teóricas estabelecidas na sua delimitação, não são construções de idéias concretizadas na história ou construções teóricas racionalistas. São expressões de fatos concretos, ocorridos na história humana material e na sua expressão ideológica.

Em seguida, ainda no livro Ludwig Feuerbach, Engels desliza da ontologia, da explicação filosófica do ser, para a teoria filosófica do conhecimento, para a chamada gnosiologia, para a explicação da relação entre o ser e o pensamento. E esta explicação, para manter a coerência filosófica, será também a fundamentação gnosiológica desta pesquisa.

Segundo Engels,

O problema da relação entre o pensamento e o ser, entre o espírito e a natureza, é o problema máximo de toda filosofia... Os filósofos se dividiam em dois grandes campos, segundo a resposta que dessem a essa questão. Os que afirmavam o caráter primário do espírito diante da natureza formavam no campo do idealismo. Os outros, os que consideravam a natureza como o dado primário, figuram nas diversas escolas do materialismo. (ENGELS, 1982, p. 388).

Marx aprofunda esta teoria do conhecimento materialista sobre a relação entre ser e pensamento nas suas Teses sobre Feuerbach. Nestas Teses, ele formula sua concepção de conhecimento como prática social. E como esta pesquisa é uma análise crítica de um objeto que o pesquisador foi protagonista e fonte primária em três décadas de ação cultural prático-crítica, nada mais coerente que buscar seu fundamento em uma teoria do conhecimento que pressuponha o conhecer e o pensar como resultado de uma “prática social”. Todo conhecimento pensado neste estudo começou como ação-reflexão cultural e, após a teorização, deve retornar para este ponto inicial. Por este motivo, a ontologia do ser social e a

teoria do conhecimento como práxis é o melhor referencial onto-gnosiológico para fundamentá-lo.

Na primeira tese sobre Feuerbach, Marx coloca o problema onto-gnosiológico do ser social como uma ação prático-crítica e apresenta sua solução:

O defeito fundamental de todo o materialismo anterior - inclusive o de Feuerbach - está em que só concebe o objeto, a realidade, o ato sensorial, sob a forma de objeto ou de contemplação, mas não como atividade sensível humana, como prática, não de modo subjetivo. Daí decorre que o lado ativo foi desenvolvido pelo idealismo, em oposição ao materialismo, mas apenas de modo abstrato, já que o idealismo, naturalmente, não conhece a atividade real, sensível, como tal. Feuerbach quer objetos sensíveis realmente diferentes dos objetos do pensamento; mas tão pouco concebe a atividade humana como uma atividade objetiva. Por isso, em A Essência do Cristianismo, só considerava como autenticamente humana a atividade teórica, enquanto a prática somente é concebida e fixada em sua manifestação judaica grosseira. Portanto, não compreende a importância da atuação "revolucionária", prática-crítica (MARX, 1845, p.4).

Estes são os referenciais onto-gnosiológicos materialistas sobre o ser e o conhecimento estabelecidos para esta pesquisa. Estas teses estabelecem a ontologia, que reconhece o ser como matéria em movimento, e a teoria do conhecimento, que reconhece a relação sujeito-objeto como um movimento de autoconsciência da matéria através da práxis humana.

O próximo passo, coerente com estes princípios filosófico-científicos definidos, é estabelecer os critérios materialistas de verdade ou objetividade para a relação sujeito-objeto. Filosoficamente, isto significa definir o pressuposto gnosiológico que esta pesquisa utilizará para buscar a verdade na relação entre o sujeito que conhece e o objeto do conhecimento.

Na segunda tese sobre Feuerbach, Marx formula a solução do materialismo dialético ao problema da comprovação da verdade do conhecimento. É na prática social, segundo ele, que o pensamento deve mostrar sua verdade objetiva. Voltemos às Teses:

O problema de se ao pensamento humano corresponde uma verdade objetiva não é um problema da teoria, e sim um problema prático. É na prática que o homem tem que demonstrar a verdade, isto é, a realidade e a força, o caráter terreno do seu pensamento. O debate sobre a realidade ou a irrealidade de um pensamento isolado da prática é um problema puramente escolástico (MARX, 1845, p.5).

Este é o critério materialista da verdade na relação entre objetividade e subjetividade no processo de conhecimento que fundamenta esta pesquisa. É o seu ponto de partida epistemológico. É na prática social, na atividade cultural de três décadas do pesquisador, nos

dados e fatos que emergiram dessa práxis, que a hipótese da pesquisa deverá buscar sua comprovação ou, no mínimo, sua objetividade.

Definidos estes pressupostos ontológicos, gnosiológicos e epistemológicos da concepção filosófica materialista da pesquisa, o último passo necessário desta etapa é definir os princípios do seu método de conceber, abordar e estudar os fenômenos naturais e sociais. Estes princípios, coerente com a opção filosófica inicialmente definida, serão os do método dialético da ontologia materialista.

Para que a concepção materialista do real e do conhecimento se transformasse em método de percepção racional do movimento concreto da matéria sócio-natural e lógica, ela teve que partir do pressuposto que, ao transformar-se em autoconsciência através do ser humano, a matéria teria que perceber a si mesma com uma racionalidade correspondente aos princípios que movem sua dinâmica concreta. E ao estabelecer que o objeto transforma-se em sujeito pensante de si mesmo e que isto somente é possível quando este objeto usa como leis do pensamento perceptivo as mesmas leis que o movem enquanto matéria, Marx retirou do movimento da matéria alguns princípios causadores e os transformou em princípios ou leis de um método do movimento lógico do pensamento. Estes princípios que movem a dinâmica real da matéria, e que devem estar presente quando esta matéria torna-se consciência de si mesma através do pensamento humano, são as leis do método dialético.

Associando a concepção onto-gnosiológica materialista do ser ao método dialético que transforma em princípios de percepção racional do real os próprios princípios que movem o ser material, Marx criou o conjunto de categorias da sua filosofia conhecida como materialismo dialético. Este é o método que orientará os movimentos lógicos de abordagem do real nesta pesquisa.

Estes princípios do movimento da matéria que a ontologia materialista transformou em método gnosiológico para orientar os movimentos do pensamento são, basicamente, quatro. A tradição marxista vem denominando estes princípios de leis da dialética. É claro que, neste caso, a palavra lei não é sinônima de norma legal fechada e fixa. Lei, aqui, é apenas um termo usado para explicitar os pressupostos estruturantes e as constâncias do método. Para compreender estas leis, é necessário inseri-las na categoria de totalidade, inseri-las nas explicações filosóficas totalizantes que o idealismo e o materialismo formulam sobre a origem e a dinâmica do desenvolvimento do ser natural, social e lógico.

Na sua dialética idealista objetiva, Hegel reproduz no plano filosófico a explicação teológica do judaico-cristianismo sobre o ser e sua totalidade: O verbo (espírito-palavra) se faz carne (matéria). Depois, a carne volta a ser verbo (idéia), quando, através do pensamento humano e da alma, o espírito abstrato absoluto (Deus), criador da palavra original, reencontra-se consigo próprio. Para Hegel, o ser primordial é uma idéia absoluta perfeita e causal, com vontade e potência. Este absoluto vira matéria imperfeita e depois se concretiza em realidade sócio-natural através dos movimentos da dinâmica do espírito. Ao tornar-se realidade social, o espírito absoluto torna-se ser humano e, através do pensamento deste, encontra-se consigo próprio e retorna a condição inicial de idéia. A história humana seria, nesta perspectiva idealista, um movimento de autoconsciência do espírito absoluto.

Para Hegel, a origem e o fim da realidade material, do ser metafisicamente considerado, é um movimento explicado por uma dialética abstrata, na qual o espírito cria a matéria, inclusive a humana, e esta matéria humana incorpora no pensamento o desenvolvimento do espírito e, na síntese final, na lógica do movimento do pensamento, o espírito reencontra-se consigo e retorna a si mesmo como ser metafísico ou idéia absoluta primordial. Segundo ele,

Que o espírito alcance o saber do que é verdadeiramente e objetive este saber, o realize, fazendo dele um mundo existente, e se manifeste objetivamente a si mesmo: os princípios dos espíritos dos povos, em uma necessária e gradual sucessão, não passam de momentos do único espírito universal, o qual, através deles, na história, se eleva e finaliza em uma totalidade auto-compreensiva (HEGEL, 1980, p. 45).

Para explicar esta mecânica metafísica da totalidade ideal, Hegel criou os princípios ou leis da dialética idealista do espírito. São as seguintes:

1) Lei da ação recíproca e da conexão universal _ Tudo se relaciona. A conexão e inter-relação permanente entre o espírito e matéria, entre todas as coisas e entre o todo e a parte.

2) Lei da transformação e do desenvolvimento incessante. Tudo se transforma. Esta transformação começa pela transformação do espírito absoluto em matéria. O desenvolvimento incessante do espírito absoluto no seu processo de materialização sócio-natural e de retorno à condição inicial.

3) Lei da transformação da quantidade em qualidade. O conjunto quantitativo de movimentos nos quais o espírito vira matéria e história gera um salto de qualidade do qual surgiu o ser humano e seu pensamento.

4) Lei da negação da negação ou da contradição. A dinâmica do movimento do espírito absoluto é movida por uma permanente contradição entre ser e o seu oposto. O ser é e não é ao mesmo tempo. As partes contraditórias do ser, os dois lados que tencionam o movimento de sua existência, são realidades opostas, com duas faces, mas também constituem uma unidade. Por isto eles são e também não são. A negação da afirmação transforma-se em uma síntese, que é a negação da negação. Esta negação da negação se transforma em uma nova afirmação, que também será negada. A idéia ou espírito absoluto vira matéria humana que pensa e, ao pensar, novamente vira idéia e retorna ao estado de espírito absoluto.

Na sua formulação, Hegel define uma dialética subjetiva, o método, e uma dialética objetiva, a descrição do processo de desenvolvimento dos fenômenos. Para ele, a dialética é, por isto, enquanto objetividade e subjetividade, a totalidade do real. As duas definições estão no parágrafo §81 e adendo 1 da Ciência da Lógica, primeira parte do livro Enciclopédia das Ciências Filosóficas.

O dialético, em geral, é o princípio de todo o movimento, de toda a vida, e de toda a atividade na efetividade. Igualmente, o dialético é também a alma de todo o conhecer verdadeiramente científico. (...) Tudo o que nos rodeia pode ser considerado como um exemplo do dialético. Sabemos que todo o finito, em lugar de ser algo firme e último, é antes variável e passageiro; e não é por outra coisa senão pela dialética do finito que ele, enquanto é em si o Outro de si mesmo, é levado também para além do que ele é imediatamente, e converte-se em seu oposto. (Adendo1)

(§81) O momento dialético é o próprio supressumir-se de tais determinações finitas e seu ultrapassar para suas opostas. A dialética é habitualmente considerada como uma arte exterior, que por capricho suscita confusão nos conceitos determinados, e uma simples aparência de contradições entre eles; de modo que não seriam uma nulidade essas determinações e sim essa aparência; e ao contrário seria verdadeiro o que pertence ao entendimento. Muitas vezes, a dialética também não passa de um sistema subjetivo de balanço, de um raciocínio que vai para lá e para cá, onde falta o conteúdo, e a nudez é recoberta por essa argúcia que produz tal raciocínio. Em sua determinidade peculiar, a dialética é antes a natureza própria e verdadeira das determinações do entendimento — das coisas e do finito em geral. A reflexão é, antes de tudo, o ultrapassar sobre a determinidade isolada, e um relacionar dessa última pelo qual ela é posta em relação — embora sendo mantida em seu valor isolado. A dialética, ao contrário, é esse ultrapassar imanente, em que a unilateralidade, a limitação das determinações do entendimento é exposta como ela é, isto é, como sua negação. Todo o finito é isto; supressumir-se a si mesmo. O dialético constitui pois a alma motriz do progredir científico; e é o único princípio pelo qual entram no conteúdo da ciência a conexão e a necessidade imanentes, assim como, no dialético em geral, reside a verdadeira elevação — não exterior — sobre o finito. (HEGEL, 1995, p.161-164)

Marx inverteu esta concepção dialética idealista-metafísica de Hegel. Ele a transformou em uma ontologia materialista do ser, embora tenha mantido os princípios do método dialético idealista hegeliano. Ele explicitou isto no final do Tomo I de O Capital:

Meu método dialético não só é fundamentalmente diverso do método de Hegel, mas é, em tudo e por tudo, o seu reverso. Para Hegel o processo do pensamento que ele converte inclusive em sujeito com vida própria, sob o nome de idéia, é o demiurgo (criador) do real e este, a simples forma externa em que toma corpo. Para mim, o ideal, ao contrário, não é mais do que o material, traduzido e transposto para a cabeça do homem (MARX, 1996, p. 35).

No escrito Sobre literatura e arte, Marx retoma o tema.

A grandeza da Fenomenologia hegeliana e de seu resultado final - a dialética da negatividade na qualidade de princípio motor e gerador - consiste, de uma parte, em que Hegel compreenda a auto-geração do homem como processo, a objetivação como desobjetivação, alienação e superação dessa alienação [...] (MARX, 1980, p. 37).

Entretanto, Marx não formulou sua concepção materialista do método dialético apenas no O capital. Ele sintetizou sua nova versão da dialética e a aplicou cientificamente em vários estudos para explicar sua onto-gnosiologia, sua lógica e sua ciência social transdisciplinar. Porém, a sistematização do materialismo dialético, na verdade, começou com Engels, no seu livro A Dialética da Natureza.

Neste livro, Engels defendeu a idéia que a dialética da sociedade somente ganharia sentido a partir de uma dialética da totalidade, começando pela dialética da natureza. Mas esta dialética da totalidade não poderia ser uma dialética idealista, que partisse de pressupostos metafísicos, transcendentos e abstratos sobre a natureza da matéria. Para se conectar e dar sentido à dialética da sociedade, a dialética da totalidade deve explicar esta totalidade a partir do dado sensível primeiro, do dado material e, portanto, da realidade como matéria em fluxo constante e observável.

Segundo ele,

As leis da dialética são, por conseguinte, extraídas da história da natureza, assim como da história da sociedade humana. Não são elas outras senão as leis mais gerais de ambas essas fases do desenvolvimento histórico, bem como do pensamento humano. Reduzem-se elas, principalmente, a três: 1) A lei da transformação da quantidade em qualidade e vice-versa; 2) A lei da interpenetração dos contrários e 3) A lei da negação

da negação. Essas leis foram estabelecidas por Hegel, segundo sua concepção idealista, como simples leis do pensamento. O erro consiste que essas leis são impostas à natureza e à história, não tendo sido deduzidas como resultado de sua observação, mas como leis do pensamento. Toda sua construção, erigidas sobre essa base, é tão forçada (que nos obriga admitir) que o mundo, queira ou não, deve adaptar-se a um sistema de idéias que, por sua vez, nada mais é do que o produto de uma fase do pensamento humano. Se, entretanto invertermos a coisa, tudo se torna simples e as leis dialéticas, que parecem tão misteriosas na filosofia idealista, se tornam claras como o sol (ENGELS, 1979, p.34).

Engels começa então sua crítica à dialética idealista invertendo ou materializando a primeira tese de Hegel. Para ele, a inter-relação e conexão entre todas as coisas não deveria se referir aos mecanismos pelos quais o espírito absoluto se transformava em matéria. Não havia nenhuma comprovação empírica ou científica para sustentar esta tese emprestada da religião. O ser, o universo, o real e, portanto, a natureza não deveria ser considerada como uma realidade segunda, derivada de uma idéia abstrata, ou mesmo uma realidade material estática e fragmentada, cujos fenômenos e seres existissem caoticamente, sem relações de interdependência e nexos causais entre si. Ao contrário, a totalidade do real deveria ser percebida como um dado da matéria, cujos elementos constitutivos, nas suas conexões e interdependências, compusessem um todo integrado, entrelaçado e complexamente articulado em suas relações de causa e efeito.

Não há como, segundo Engels, estudar e procurar significações nos seres considerados em uma perspectiva de isolamento do contexto. As coisas e os seres existem em conexão e dependência recíproca e, somente assim, adquirem sentido. Não é possível estudar separadamente cada órgão do aparelho digestivo, por exemplo. O estômago, o intestino e o fígado não existem enquanto unidades independentes. Eles somente funcionam em interdependência, sem a qual não há digestão. No livro *A Dialética da Natureza*, Engels afirma que

Em seguida, Engels reformula a segunda tese da dialética idealista. Para ele, a totalidade, incluindo a natureza, não é estática e imutável. Seus seres e fenômenos, além de não estarem desligados uns dos outros, também não estão paralisados e fixos. Todos os elementos que constituem a realidade estão em desenvolvimento incessante, em um ciclo de surgimento, desenvolvimento e ocaso, resultante das múltiplas formas de determinações recíprocas. Todos os fenômenos naturais, segundo ele, então interconectados, são interdependentes, e estas interconexões, para funcionarem, colocam as coisas em movimento e mudança.

Em seu livro *A Dialética da Natureza*, Engels afirma:

Toda a natureza que nos é acessível constitui um sistema, um conjunto de corpos. E é necessário que admitamos como “corpos” todas as existências materiais, desde a estrela ao átomo e até mesmo a partícula do éter, desde que admitamos sua existência. Mas, já que todos estes corpos constituem um conjunto, não se pode deixar de admitir também o fato de que eles atuem uns sobre os outros; e essa ação de uns sobre os outros é o que constitui o movimento. Fica assim estabelecido que não é possível conceber a matéria sem movimento(ENGELS, 1979, p.42).

O passo seguinte de Engels foi reinventar a terceira lei da dialética hegeliana. Ele fundamentou esta reinvenção materialista do terceiro princípio da dialética idealista com os dados das ciências físico-químicas disponíveis naquele momento. Ao afirmar que a mudança de um estado de natureza para outro, fosse esta mudança em seres ou em fenômenos, ela se dava através da passagem de estados qualitativamente inferiores, imperceptíveis e irrelevantes, para outro qualitativamente superior, perceptível e relevantes. Um acúmulo quantitativo de pequenas e graduais alterações ocasionaria um salto de qualitativo brusco e superior.

Fundamentado na física e na química da época, Engels sustenta suas afirmações nos dados científicos disponíveis.

Na Física:

Em física... toda mudança é uma transformação de quantidade em qualidade, uma consequência da mudança quantitativa da massa de movimento de qualquer forma inerente ao corpo ou que se transmite a este último. Assim, por exemplo, diz Hegel, “o grau de temperatura da água não influi em nada, a princípio, em seu estado líquido; mas, ao aumentar ou diminuir a temperatura da água líquida, chega-se a um ponto em que o seu estado de coesão se modifica e a água se converte, num caso, em vapor, e noutro, em gelo”.

Assim também, para que o fio de platina da lâmpada elétrica se acenda, é necessário um mínimo de corrente; todo metal tem seu grau térmico de fusão, e iodo líquido, dentro de uma determinada pressão, tem seu ponto determinado de congelamento e de ebulição, na medida em que os meios de que dispomos nos permitem produzir a temperatura necessária; e, finalmente, todo gás tem seu ponto crítico, no qual, sob uma pressão e esfriamento adequados, se liquefaz em forma de gotas... As chamadas constantes da física (os pontos de transição de um estado para outro — N. do A.) não são, na maior parte das vezes, senão os nomes dos pontos nodais em que a soma ou a subtração quantitativas (mudanças quantitativas) de movimento provocam mudanças qualitativas no estado do corpo em questão, no qual, portanto, a quantidade se transforma em qualidade(ENGELS, 1979, p. 36 e 37).

Na química:

Poderíamos dizer que a química é a ciência das mudanças qualitativas dos corpos por efeito das modificações operadas em sua composição quantitativa. E disso o próprio Hegel já sabia... Basta fixar-se no oxigênio: se combinarmos, para formar uma molécula, três átomos em vez de dois, que é o comum, produziremos o ozônio, corpo que se distingue de um modo muito definido do oxigênio normal, tanto pelo odor como pelos efeitos. E não falemos das diversas proporções em que o oxigênio se combina com o nitrogênio ou com o enxofre, e cada uma das quais produz um corpo qualitativamente diverso de todos os demais (ENGELS, 1979, p. 37).

O último passo de Engels foi refazer a lei da negação da negação, pressuposto central da dialética idealista de Hegel. O ponto de partida é que a dialética entre tese e antítese, entre afirmação e negação, não é uma particularidade do pensamento ou do discurso. Este é o mecanismo motor da dinâmica da natureza e da sociedade. E este mecanismo não se esgota em uma monótona e estática confrontação de afirmações e negações. Este confronto gera uma síntese que já não é mais a afirmação nem a negação, síntese esta que também será negada, produzindo uma negação da negação. Este movimento da contradição seria o motor da dinâmica físico-química que move a natureza e também a força motriz da contradição que promove as mudanças na história.

São estes os princípios da ontologia materialista do ser e da gnosiologia do método dialético. Como esta pesquisa problematiza a totalidade de um objeto multidimensional, aproximando dimensões antes pesquisadas separadas e estaticamente, entendi que a ontognosiologia do materialismo dialético seria a mais adequada para analisar este objeto na sua totalidade multifacetada, dinâmica, conectada, complexa e tensionada historicamente por forças sócio-culturais contraditórias.

A categoria influência, que moverá a dinâmica das relações entre movimentos, políticas e legislações culturais na história do Brasil, terá este fundamento do método dialético. Em suas inter-relações, condicionamentos e influências recíprocas, estas três dimensões gerais do objeto estarão integradas, em conexão permanente, em desenvolvimento qualitativo incessante e movidas por contradições de forças sócio-culturais em tensões contínuas.

Esta ontologia materialista e este método gnosiológico dialético, porém, são apenas pressupostos categóricos sobre o ser em geral e sobre o processo do conhecimento que orientarão filosoficamente a pesquisa. O materialismo dialético não alcança a leitura teórica do movimento da história. A teoria com a qual a dinâmica da totalidade multidimensional do objeto será analisada não será, por isto, a filosofia materialista dialética enquanto ontognosiologia. A teoria com a qual o objeto da pesquisa será interpretado é resultado da

aplicação das categorias gerais do materialismo dialético na construção de uma ciência histórica transdisciplinar denominada materialismo histórico.

2.3. O materialismo histórico ou quando a filosofia vira ciência social transdisciplinar

A utilização do método filosófico materialista dialético como fundamento de uma teoria científica da sociedade que explicasse o movimento da matéria enquanto história possibilitou o surgimento de uma ciência social chamada materialismo-histórico. O materialismo dialético seria a filosofia geral, os princípios ontológicos, gnosiológicos e lógicos da explicação do ser, do conhecer e do pensar. O materialismo histórico seria a ciência histórico-social derivada da aplicação desta filosofia ao conhecimento da história enquanto totalidade.

Como esta pesquisa estabeleceu um objeto constituído de dimensões sociais inter-relacionadas, objeto que somente pode ser estudado na sua complexidade e totalidade histórica, o materialismo histórico será a teoria social utilizada para a interpretação deste fenômeno sócio-cultural. Por se tratar de uma pesquisa sobre um objeto multidimensional, que somente pode ser analisado por um esquema teórico-conceitual transdisciplinar, que mobilize elementos de várias ciências sociais e os integre em um só feixe científico, entendi que o materialismo histórico seria, por isto, o mais adequado para interpretá-lo. Esta teoria integra conceitos da história, da economia, da sociologia, da ciência política, do direito e da teoria da arte e é, também por isto, capaz de alcançar o objeto em toda a sua totalidade e complexidade.

Enquanto síntese teórica, esta teoria de explicação da história da sociedade foi sistematizada pela primeira vez por Marx, no prefácio ao livro *Contribuição à crítica da economia política*. Neste prefácio, Marx aplica todas as leis do método dialético ao estudo da sociedade capitalista daquele momento e ao estudo da totalidade das formações econômico-sociais que se sucederam nas fases anteriores.

Neste prefácio, Marx começa aplicando a lei dialética do inter-relacionamento e da conexão universal entre todas as coisas ao estudo da totalidade histórica. Para ele, todas as fases da história da humanidade então em relações de causa-efeito permanente e numa continuidade integradora ininterrupta, resultado da conexão e inter-relacionamento entre todos os tempos da totalidade histórica. Todas as novas épocas históricas surgiram de condições materiais concretas geradas em épocas anteriores e em um fluxo sem interrupções ou

isolamentos supra-históricos. Na concepção histórico-dialética, não há nenhum momento da história da humanidade fora do tempo ou acima da realidade. A história é um fluxo contínuo.

Aplicando a segunda lei do método dialético ao estudo da história social, Marx procurou demonstrar que assim como nos fenômenos naturais, todos os fenômenos sociais se desenvolvem incessantemente em um movimento que parte de um estado qualitativamente inferior para um estado qualitativamente superior. E também como na natureza, a passagem de um estado qualitativamente inferior para um estado superior na sociedade é resultado de acúmulos quantitativos nas diversas partes que compõe o todo social e causam um salto qualitativo em sua essência.

E concluindo a aplicação das três leis fundamentais do método dialético ao estudo da vida social, Marx afirmou que, assim como na dialética físico-química da natureza, a conexão universal e o desenvolvimento incessante da sociedade possuem como causa fundamental, determinante em última instância, uma contradição interna. Como na dialética da natureza, o movimento dialético da sociedade é movido por forças que se negam e que negam a negação, mas que também mantêm certas permanências, certas constantes, certas afirmações do ser que não somem e que se renovam qualitativamente.

Esta contradição interna que move o desenvolvimento da sociedade é a contradição entre as forças produtivas e as relações sociais de produção. Uma contradição entre o modo como os seres humanos se relacionam entre si no processo de apropriação da natureza e o modo como utilizam o conjunto dos meios que dispõem para produzir a reprodução da sua vida. Uma tensão entre forças e relações que bloqueiam e outras que tentam acelerar o desenvolvimento qualitativo da humanidade.

No prefácio ao livro *Contribuição à crítica da economia política*, Marx sintetiza os conceitos de seu esquema teórico transdisciplinar afirmando:

O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu de fio condutor aos meus estudos, pode resumir-se assim: na produção social da sua vida, os homens contraem determinadas relações necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais.

O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social.

O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência.

Ao chegar a uma determinada fase de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade se chocam com as relações de produção existentes, ou, o que

não é senão a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade dentro das quais se desenvolveram até ali.

De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações se convertem em obstáculos a elas. E se abre, assim, uma época de revolução social.

Ao mudar a base econômica, revoluciona-se, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela.

Quando se estudam essas revoluções, é preciso distinguir sempre entre as mudanças materiais ocorridas nas condições econômicas de produção e que podem ser apreciadas com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, numa palavra, as formas ideológicas em que os homens adquirem consciência desse conflito e lutam para resolvê-lo.

E do mesmo modo que não podemos julgar um indivíduo pelo que ele pensa de si mesmo, não podemos tampouco julgar estas épocas de revolução pela sua consciência, mas, pelo contrário, é necessário explicar esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito existente entre as forças produtivas sociais e as relações de produção.

Nenhuma formação social desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que ela contém, e jamais aparecem relações de produção novas e mais altas antes de amadurecerem no seio da própria sociedade antiga as condições materiais para a sua existência.

Por isso, a humanidade se propõe sempre apenas os objetivos que pode alcançar, pois, bem vistas as coisas, vemos sempre, que esses objetivos só brotam quando já existem ou, pelo menos, estão em gestação as condições materiais para a sua realização.

À grandes traços podemos designar como outras tantas épocas de progresso, na formação econômica da sociedade, o modo de produção asiático, o antigo, o feudal e o moderno burguês. As relações burguesas de produção são a última forma antagonica do processo social de produção, antagonica, não no sentido de um antagonismo individual, mas de um antagonismo que provém das condições sociais de vida dos indivíduos.

As forças produtivas, porém, que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa criam, ao mesmo tempo, as condições materiais para a solução desse antagonismo.

Com esta formação social se encerra, portanto, a pré-história da sociedade humana (MARX, 2008, p. 47-48).

Esta transdisciplinariedade de saberes articulados no materialismo histórico, coerente com seus pressupostos onto-gnosiológico do materialismo dialético, é o aparato conceitual que considerei mais adequado para interpretar o objeto multidimensional desta pesquisa na sua totalidade histórica e complexa. Este aparato possibilita uma interpretação ampla, complexa, totalizante e inteira de um objeto que aproximou aspectos de uma realidade antes abordados separadamente, historicamente fragmentados e interpretados através de disciplinas particulares. Considero, por isso, esta mobilização conceitual também a mais adequada para responder as perguntas formuladas para esta pesquisa e suas questões correlatas.

Todas as questões de ordem filosófica terão o materialismo dialético, historicamente construído, como pressuposto fundamental. As questões de ordem histórica, sociológica, antropológica, estética e normativas serão estudadas a partir do materialismo histórico, sobretudo a partir da sua tese explicativa sobre a relação entre a infra-estrutura econômica e a

superestrutura ideológica e jurídico-política. Na totalidade histórica do objeto, todas as relações entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural, em qualquer tempo e em qualquer lugar, de um modo ou de outro, mesmo sem as armadilhas do determinismo histórico, serão interpretadas segundo as teses, os princípios, as categorias e os conceitos da teoria materialista do ser e da sociedade. Estas teorias moverão as análises interpretativas.

São estes os fundamentos onto-epistemológicos que serão utilizados na operacionalização desta pesquisa. São estes os fundamentos lógicos que orientarão o movimento do pensamento do pesquisador. São estas as teses teóricas gerais que fundamentarão as análises sobre os dados empíricos.

Todavia, de nenhum modo este trabalho abdicará de outros suportes teórico-metodológicos contemporâneos. Muitos outros autores serão considerados. Embora esta pesquisa esteja aberta ao debate filosófico-científico, estes outros autores considerados estão também ligados teoricamente à tradição do materialismo dialético e histórico. São autores desta linhagem que permitem uma aproximação interdisciplinar mais íntima e contemporânea com os temas constitutivos do objeto.

A própria revisão bibliográfica preliminar apontou uma série de textos complementares, de autores clássicos, estrangeiros ou nacionais, que já refletiram ou refletem sobre a problemática da pesquisa. São estes autores, articulados com o aparato filosófico-científico mais geral, que fornecerão o instrumental analítico e os conceitos operacionais que serão mobilizados para compor o esquema teórico transdisciplinar que fundamentará a leitura do objeto multidimensional.

Os conceitos de movimento cultural e política cultural, incluídos no esquema teórico transdisciplinar, por exemplo, são os conceitos formulados pelo filósofo dialético da cultura Antônio Gramsci. No volume 11 dos *Cadernos do Cárcere*, no tópico *Apontamentos para uma introdução e um encaminhamento ao estudo da filosofia e da história da cultura*, Gramsci elaborou estes dois conceitos que, junto com o de legislação cultural, orientarão operacionalmente esta pesquisa.

Movimento cultural, segundo Gramsci:

Nesse ponto, coloca-se o problema fundamental de toda concepção do mundo, de toda filosofia que se transformou em um movimento cultural, em uma “religião”, em uma “fé”, ou seja, que produziu uma atividade prática e uma vontade nas quais ela esteja contida como “premissa” teórica implícita (uma “ideologia”, pode-se dizer, desde que se dê ao termo “ideologia” o significado mais alto de uma concepção do mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica,

em todas as manifestações de vida individuais e coletivas) — isto é, o problema de conservar a unidade ideológica em todo o bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia.

O idealismo se manifestou contrário aos movimentos culturais de “ida ao povo”, expressos nas chamadas Universidades populares e instituições similares, e não apenas pelos seus aspectos equivocados, já que nesse caso deveriam somente ter procurado fazer melhor. Todavia, estes movimentos eram dignos de interesse e mereciam ser estudados: eles tiveram êxito, no sentido em que revelaram, da parte dos “simples”, um sincero entusiasmo e um forte desejo de elevação a uma forma superior de cultura e de concepção do mundo. A organicidade do pensamento e a solidez cultural (desse movimento cultural) só poderiam ocorrer se entre os intelectuais e os simples se verificasse a mesma unidade que deve existir entre teoria e prática, isto é, se os intelectuais tivessem sido organicamente os intelectuais daquelas massas, ou seja, se tivessem elaborado e tornado coerentes os princípios e os problemas que aquelas massas colocavam com a sua atividade prática, constituindo assim um bloco cultural e social (GRAMSCI, 1999, p.98-100).

Em outras palavras: Este trabalho de pesquisa, partindo destas formulações inaugurais de Gramsci, considera movimento cultural a mobilização realizada por grupos, entidades e criadores culturais para formular uma política de organização da cultura que lhes possibilite disputar a hegemonia ideológica classista na sociedade civil e no Estado. Este é o conceito operacional de movimento cultural que orientará esta pesquisa.

Do mesmo modo que este conceito de movimento cultural, o conceito operacional de política cultural desta pesquisa também se fundamenta nas formulações inaugurais de Gramsci. Na filosofia da cultura deste autor, política cultural é um sinônimo de organização cultural. Para ele, a conquista e manutenção do poder político não se efetiva apenas com o controle do Estado e de seus aparelhos repressivos. Esta conquista também depende da construção do consenso e da hegemonia ideológica de uma classe nas instituições da sociedade civil. Para que uma classe controle ideologicamente a sociedade civil é necessário que ela controle os mecanismos e as organizações difusoras dos valores culturais da sociedade. Segundo Gramsci, para se afirmar politicamente, é necessário que uma classe se afirme culturalmente na sociedade civil e no Estado. É preciso que esta classe organize a cultura em seu favor, em favor do seu projeto político, e para isto esta classe precisa de uma política de organização da cultura, precisa ter uma política cultural.

Nos Cadernos, Gramsci enumera o conjunto de instituições que estruturam a organização cultural da sociedade e cujo funcionamento movimenta a difusão dos valores ideológicos que criam os consensos e as legitimidades sociais. A lógica de funcionamento destas instituições depende da orientação político-filosófica que é dada aos planos, aos

programas e aos projetos que disputam a hegemonia cultural na sociedade e no Estado. Esta orientação é a política cultural.

Gramsci:

Seria interessante estudar concretamente, em um determinado país, a organização cultural que movimenta o mundo ideológico e examinar seu funcionamento prático. Um estudo da relação numérica entre o pessoal que está ligado profissionalmente ao trabalho cultural ativo e a população de cada país seria igualmente útil, com um cálculo aproximativo das forças livres.

A escola — em todos os seus níveis — e a Igreja são as duas maiores organizações culturais em todos os países, graças ao número de pessoas que utilizam. Os jornais, as revistas e a atividade editorial, as instituições escolares privadas, tanto as que integram a escola de Estado quanto as instituições de cultura do tipo das universidades populares. Outras profissões incorporam em sua atividade especializada uma fração cultural não desprezível, como a dos médicos, dos oficiais do exército, da magistratura. Entretanto, deve-se notar que em todos os países, ainda que em graus diversos, existe uma grande cisão entre as massas populares e os grupos intelectuais, inclusive os mais numerosos e mais próximos à periferia nacional, como os professores e os padres. E isso ocorre porque o Estado, ainda que os governantes digam o contrário, não tem uma concepção unitária, coerente e homogênea, razão pela qual os grupos intelectuais estão desagregados em vários estratos e no interior de um mesmo estrato. “A universidade, com exceção de alguns países, não exerce nenhuma função unificadora; um livre-pensador, freqüentemente, tem mais influência do que toda a instituição universitária etc.(GRAMSCI, 1999, p.112).

Se em Gramsci, deste modo, estão estes fundamentos dos conceitos operacionais de movimento e política cultural incluídos no esquema teórico transdisciplinar desta pesquisa, os fundamentos teóricos do conceito operacional de expressão estética dos movimentos culturais estão nas reflexões de Georgy Lukács. Este filósofo da estética materialista dialética formulou um pensamento original sobre a relação entre estrutura social e estrutura formal na obra de arte. Para ele, não é o conteúdo, composto de tema e visão de mundo, que define o compromisso político-social e o caráter renovador de uma obra de arte. Na sua compreensão, é na forma artística, que inclui o conteúdo, que uma nova época histórica expressa os novos valores que a caracterizam.

Como esta pesquisa, em alguns momentos, mostrará como certos movimentos sócio-culturais transformaram-se em expressões estético-artísticas antes de tornarem-se políticas culturais, considere que o melhor fundamento para explicar a lógica que move este fenômeno é esta estética filosófica de Lukács. Em várias de suas obras sobre o tema, há textos onde Lukács expressa sua visão sobre esta lógica interna entre infraestrutura econômica e superestrutura artística tanto de um modo filosófico, como através de uma metáfora brilhante.

A metáfora:

que, se esta concepção penetra nas raízes mais profundamente entranhadas no solo, nem por isso nega a beleza das flores. Ao contrário, é a concepção materialista da história, a estética marxista, e somente ela, que fornece os instrumentos para uma justa o humanismo socialista insere-se no centro da estética marxista, da concepção materialista da história /.../ é preciso sublinhar com ênfase compreensão deste processo na sua unidade, na sua orgânica conexão entre raízes e flores (LUKÁCS2009, p.117).

A explicação da lógica interna entre infra-estrutura econômica e superestrutura artístico-formal:

Não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente um florescimento da literatura e da arte(LUKÁCS, 2009, p. 93).

El hecho es que, em la medida en que sus obras son artísticamente auténticas, nacen de las más profundas aspiraciones de la época en que se originan; El contenido y la forma de las creaciones artísticas verdaderas no pueden separarse nunca – esteticamente – de esse suelo de sus génesis. La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente em las obras del arte su forma subjetiva y objetiva. (LUKÁCS,1982, v.1, p. 25).

La fuerza pedagógica social del arte nace de su propia consumación estética, y no, como en el pensamiento platónico, de la momificación o la simple supresión de los principios propiamente estéticos (LUKÁCS,1982, v.4, p. 381).

La verdad artística es, pues, como verdad, histórica; su verdadera génesis converge com su verdadera vigencia, porque ésta no es más que el descubrimiento y manifestación, el ascenso a vivencia de un momento de la evolución humana que formal y materialmente merece ser así fijado. (LUKÁCS, 1982, v. 1, p. 260).

La autolimitación a la reproducibilidad cismundana implica, por una parte, El derecho soberano del criador artístico a tranformar la realidad y los mitos según sus propias necesidades (Y el que esa necesidad esté determinada y condicionada socialmente no altera el hecho básico). Por otra parte, el arte convierte artísticamente em cismundanía toda trascendencia, La pone, como cosa a representar, al mismo nivel que lo propiamente cismundano. (LUKÁCS,1982, V.I p. 144).

Além destes conceitos operacionais de movimento cultural, política cultural, expressão estético-artística, esta pesquisa também utilizará o conceito de legislação cultural na mobilização transdisciplinar de seu esquema teórico. Os fundamentos para a definição deste conceito estão no ensaio *A centralidade da cultura: Notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo*, do teórico cultural Stuart Hall, um jamaicano radicado na Inglaterra.

Este texto foi publicado no capítulo 5 do livro *Media and Cultural Regulation*, organizado por Kenneth Thompson e editado na Inglaterra em 1997. Ele também está disponível na plataforma digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pode ser acessado através do link www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc.

Na página 14 deste ensaio, Stuart Hall coloca o problema da regulação cultural nos seguintes termos:

Estivemos dissecando as implicações da centralidade da cultura tanto nos seus aspectos substantivos quanto nos epistemológicos. Dada essa centralidade, deveria estar perfeitamente clara a razão pela qual esta obra, sobre o momento final do circuito da cultura, foi dedicada às questões ligadas à regulação — de que forma esta importante esfera da cultura é governada. Esta obra propôs duas questões-chave relativas a este processo. Como a esfera cultural é controlada e regulada? Quais destas questões de regulação cultural têm a possibilidade de se destacar como marcos de mudança, ruptura e debate no próximo século? Qual é a relação que existe entre a “cultura” e outras forças que exercem um poder determinante de controle, de modelagem sobre a cultura? A princípio, é a política, a economia, o Estado, ou o mercado o fator mais determinante em relação à cultura? É o Estado que, através de suas políticas legislativas, determina a configuração da cultura? Ou são os interesses econômicos ou as forças de mercado com a sua “mão oculta” que estão de fato determinando os padrões de mudança cultural? São os legisladores, os guardiães da moral ou as “classes dominantes” que determinam a passagem, em certo momento, de um modo de regulação a outro — de uma atitude mais descontraída como a da Inglaterra pré-industrial até o advento do controle do tempo, no trabalho, ou dos diversos feriados informais que as pessoas davam a si próprias, até o lazer estritamente cronometrado ou controlado da era industrial? Que forças deveriam exercer a regulação cultural? Deveria ser a Igreja a fornecer o arcabouço moral para regular o comportamento sexual, como já o fez no passado? Que forças na sociedade ou na vida econômica e política minaram as fontes tradicionais da moral e da autoridade cultural e o que, se isso ocorreu, as substituiu? É através do sistema educacional, do arcabouço legal, do processo parlamentar ou por procedimentos administrativos que o Estado “governa” a cultura — por exemplo, a liberdade das comunidades de minorias religiosas de praticarem sua fé em uma sociedade “multicultural” predominantemente cristã, mesmo que apenas nominalmente? (HALL, *in* THOMPSON, 1997, p.14).

Em seguida, na página 15, Hall define o que entende por regulação cultural:

“Aqui é importante focalizar especificamente a centralidade da cultura nas questões ligadas à regulação social, à moralidade e ao governo da conduta social nas sociedades do modernismo tardio. Por que deveríamos nos preocupar em regular a “esfera cultural” e por que as questões culturais têm estado cada vez mais freqüentemente no centro dos debates acerca das políticas públicas? No cerne desta questão está a relação entre cultura e poder. Quanto mais importante — mais “central” — se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam. Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito – normativamente institucionalizado- sobre a vida cultural (HALL, *in* THOMPSON, 1997, p.15).

Baseado nesta reflexão contemporânea e inaugural, citada em 1157 artigos relacionados ao tema, o conceito operacional de legislação cultural que orientará esta pesquisa será todo ato normativo regulador da vida cultural e instituidor de uma política pública de

cultura na estrutura do Estado. Esta delimitação conceitual é importante porque, ao longo da pesquisa, serão consideradas outras formas de política cultural e não apenas aquelas verticais, do Estado para a sociedade. Serão consideradas também políticas culturais as formuladas por instituições da sociedade civil para a própria organização e ação cultural na sociedade, sem o Estado, e ainda as políticas culturais geradas na sociedade civil para influenciar a organização e a ação cultural do Estado.

No interior desta pesquisa, cujo objeto articula movimento, política e legislação cultural, o conceito de legislação cultural é, portanto, o de regulação por lei de uma política pública de Estado voltada para governar o funcionamento cultural da sociedade.

São estes os fundamentos filosófico-científicos utilizados na operacionalização desta pesquisa. De igual modo, são estes os conceitos operacionais e são estes os autores que fundamentarão tanto os pressupostos gerais, como os tópicos correlatos deste estudo sobre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais no Brasil. Todos terão sua importância particular na composição do esquema teórico articulado para a análise transdisciplinar do objeto de estudo multidimensional.

Mas estes fundamentos, evidentemente, estão relativizados pela crítica epistemológica contemporânea. O materialismo dialético não será utilizado nesta pesquisa nem como uma doutrina, nem como uma técnica e nem como uma simples vulgata. Segundo Morin(2005), A teoria não abdicará de dados, os dados não serão lidos por reduções tecnicistas da teoria e a verdade não será vulgarizada como um dogma. O compromisso desta reflexão não é com a verdade absoluta, nem relativa. Seu compromisso é com a objetividade, com a sustentação razoável, prático-empírica, das afirmações teóricas.

Esta pesquisa descarta a idéia de um sistema teórico geral rígido e inflexível como fundamento ontológico e cognitivo para orientar as análises dos dados empíricos. Mas descarta também a idéia oposta de uma fragmentação teórica, sem um sentido geral articulado, nas pesquisas em ciências sociais. Sua perspectiva analítica transdisciplinar não aposta em um ecletismo frouxo e desarticulado, que muitas vezes tenta aproximar perspectivas teóricas contraditórias entre si e auto-excludentes. O materialismo dialético é uma filosofia cujos fundamentos ontológicos, gnosiológicos e lógicos estão abertos para ultrapassagens e aperfeiçoamentos que surjam de críticas internas do marxismo e também de críticas externas consistentes advindas de outras perspectivas filosófico-científicas.

Como pesquisador, tenho consciência das questões relativas à hegemonia epistemológica embutida na hegemonia econômica e política em jogo no planeta.

Fundamentado em várias reflexões, inclusive nas teses sobre a epistemologia do sul, de Edgar Morin (2011), este trabalho de pesquisa descarta o hegemonismo epistemológico dos países capitalistas centrais do norte. Descarta também o que o professor Boaventura Souza Santos (2007) conceitua de monoculturas de saberes e de europocentrismo na tensão entre teorias reguladoras e teorias emancipadoras. Como Boaventura, reconheço a necessidade de valorizar outras formas de pensamento além da ciência ocidental e articular um sentido geral dentro da pluralidade de novos pensamentos e experiências emergentes em todo o mundo. Reconheço também a necessidade de estabelecer um equilíbrio entre objetividade e neutralidade na pesquisa em ciências sociais. Objetividade para se aproximar da verdade, mas sem neutralidade, pois a injustiça social que nos cerca não nos permite este capricho, como ele afirma.

Estas propostas epistemológicas de pensadores contemporâneos estabelecem limites e atualizam a aplicação do materialismo dialético e histórico. Mas, em nenhum momento, inviabilizam a utilização deste método e desta teoria de interpretação dos fenômenos históricos e sociais. São relativizações que aprimoram os fundamentos filosóficos e científicos definidos para esta pesquisa. Porém, de modo algum, estas relativizações desorganizam a coerência ontológica, epistemológica, lógica e científica estabelecida para fundamentar a mobilização transdisciplinar do esquema teórico-conceitual organizado para este estudo.

3. A CULTURA DA METRÓPOLE INVADE A COLÔNIA

A relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais é antiga e assumiu várias características na história do país. Algumas vezes, sem a participação popular, o Estado legislou, criou uma política estatal e se fantasiou de movimento artístico-cultural para intervir no universo da cultura e moldá-la aos interesses hegemônicos de quem governava. Outras vezes, sem a fantasia de movimento e sem a participação popular, o Estado criou ações institucionais oficiais para organizar e controlar a expressão cultural do povo brasileiro. Muitas vezes movimentos culturais da sociedade se organizaram para reagir contra ações culturais do Estado. Muitas vezes ainda os movimentos culturais se organizaram para afirmar uma política cultural da sociedade brasileira na própria sociedade, sem nenhuma

relação com o Estado. Poucas vezes, porém, movimentos culturais se organizaram para construir uma política cultural da sociedade para si própria e tentaram institucionalizá-la como política estatal de cultura através de atos de regulação cultural. Poucas vezes também, em raros momentos de democracia participativa, a história brasileira registrou a recepção estatal das propostas destes movimentos e sua transformação em legislações culturais.

Atravessando a história desta relação, uma tensão quase sempre oculta: O Estado das classes dominantes impondo legalmente políticas culturais opressoras contra as culturas populares e os movimentos culturais das classes e etnias oprimidas construindo formas de resistência contra a política cultural dos grupos hegemônicos. A exceção: Movimentos culturais das classes e etnias oprimidas construindo políticas culturais para disputar a hegemonia de valores na sociedade civil e para institucionalizá-las por atos normativos como política de Estado.

Nestes quinhentos anos de história brasileira, do longínquo período colonial até o recente período republicano deste século XXI, quase todas as iniciativas de ação cultural do Estado tiveram duas características permanentes: Sempre foram ações verticais impositivas do Estado para a sociedade e sempre foram ações do centro político do país para a obediência das regiões não-hegemônicas ou ditas periféricas. Nesta trajetória, a única exceção foi a política pública de cultura embutida na Lei 12.343/2010. Ao contrário de todas as outras políticas culturais instituídas pelo Estado brasileiro através de atos normativos, esta inverteu as duas características permanentes: Ela surgiu como resultado de um movimento cultural da sociedade que virou política de Estado e como resultado de uma mobilização nascida na periferia nortista da federação para se impor ao centro político-econômico do coração sulista da República brasileira.

Em termos históricos reais, esta relação começou na segunda metade do século XVI, logo após a colonização portuguesa iniciar seu projeto de povoamento através das capitâncias hereditárias. Ao contrário do que aconteceu neste início de século XXI, quando uma expressão artística virou movimento cultural, política social de cultura, política estatal de cultura e legislação cultural, no século XVI a ordem foi inversa: Uma legislação cultural da metrópole virou política cultural, movimento cultural e expressão estética do colonialismo mercantilista na colônia.

Ainda em termos históricos reais: Em duas Cartas Régias de 1558, ambas escritas pela regente D. Catarina e encaminhadas ao Governador Geral Mem de Sá, a metrópole

portuguesa institucionalizou sua primeira política cultural para a colônia Brasil e pediu à Câmara de Salvador apoio material para a Companhia de Jesus concretizá-la. Padre José de Anchieta transformou esta política cultural em movimento cultural católico e em uma estética teatral catequista para tornar profano o sagrado indígena, legitimando os valores religiosos e estéticos europeus.

Contudo, na dialética dos interesses das civilizações, neste mesmo instante também começou a política cultural de resistência dos povos nativos e a viagem mística da Boiuna, cobra-símbolo da cultura ancestral milenar. Nos séculos seguintes, esta viagem mítica de resistência cultural envolverá, como aliados, os movimentos e as políticas culturais de todos os setores sociais oprimidos, incluindo os afro-descendentes escravizados, operários, camponeses, artistas, intelectuais e criadores culturais fragilizados pelo poder colonial e pelo mercado capitalista.

Voltando ao início: A tensão cultural entre movimentos culturais, políticas culturais, legislações culturais e estéticas artísticas colonialistas e movimentos político-culturais nativistas de resistência começou nesta segunda metade do século XVI. De um lado, a lógica colonialista. De outro, a resistência e afirmação dos oprimidos. Aos fatos. Caminhemos...

3.1. O início da viagem da Boiuna - século XVI.

O imperialismo mercantilista português organizou a primeira globalização colonialista do capitalismo europeu, mas esta expansão comercial não começou e nem se limitou à América. O primeiro continente invadido por esta forma particular de imperialismo foi a África. Depois o colonialismo português invadiu a Índia, na Ásia. Finalmente invadiu o Brasil, na América.

Segundo a cronologia hegemônica da história portuguesa, desde o reinado de D. Dinis, no século XIII, Portugal já preparava a infra-estrutura para sua expansão comercial. No início do século XIV, ainda sob seu reinado, D. Dinis estimulou a construção naval, fundou escolas de navegação, criou a marinha Portuguesa e mandou construir várias docas.

Ainda no século XIV, durante seu reinado entre 7 de janeiro de 1325 e 28 de maio de 1357, D. Afonso IV, filho de D. Dinis, continuou o projeto estratégico do pai de criar uma infraestrutura de navegação para possibilitar a expansão comercial portuguesa. D. Afonso IV estimulou a criação de uma forte indústria de construção naval e, com ela, criou uma marinha mercante e financiou as primeiras viagens de exploração no oceano atlântico. Estas viagens

inaugurais possibilitaram a presença portuguesa nas chamadas Ilhas Canárias. O significado estratégico desta ocupação para o projeto colonialista do mercantilismo europeu foi seu caráter experimental. Esta ocupação político-econômica foi o modelo para a posterior conquista do Novo Mundo: 1) destruição quase completa da cultura indígena nativa, 2) miscigenação genética dos nativos e dos colonizadores, 3) implantação e assimilação do cristianismo e 4) modelo agrícola baseado na monocultura.

Mas apesar destes antecedentes históricos, foi, de fato, no início do século XV, em 1415, dentro do reinado de D. João I, que Portugal iniciou oficialmente seu projeto nacional de expansão marítimo-comercial através das navegações pelos oceanos. Ao conquistar a cidade islâmica de Celta, no norte da África, a monarquia portuguesa, através do seu Estado nacional absolutista, iniciou a primeira globalização do nascente capitalismo europeu pelo mundo.

Após este ato inaugural, e ainda no século XV, Portugal estendeu seu projeto colonial para alguns arquipélagos do oceano Atlântico. Na seqüência: Arquipélago da Madeira (1419), Arquipélago dos Açores (1427) e Arquipélago de Cabo Verde (1456-1460). A importância destes arquipélagos para este momento da narrativa é que foi nestes territórios, antes da América, que o colonialismo português experimentou as formas de ocupação que depois utilizou no Brasil.

A primeira forma de ocupação foi a das feitorias. Diferente das feitorias internas da Europa, que, em sua maioria, funcionavam como entrepostos para a comercialização de produtos manufaturados, as feitorias que o colonialismo europeu fundava em outros continentes era para trocar matérias-primas minerais e vegetais por produtos básicos já transformados, especialmente utensílios domésticos, tecidos e alimentos. Em vários casos, a feitoria externa era parte de uma logística estratégica para ocupar militarmente e saquear riquezas na África, na Ásia e na América.

Em 1501 e 1503, duas expedições de reconhecimento, comandadas respectivamente por Nuno Manuel e Gonçalo Coelho, fundaram duas feitorias na costa brasileira. Em 1516, através de um alvará, D. Manuel ordenou ao feitor e aos oficiais da casa da Índia que “procurassem e elegessem um homem prático e capaz para dar princípio a um engenho de açúcar” (PORTUGAL, 2010). Este alvará marcou oficialmente o momento do início da transição para a segunda forma de ocupação utilizada pelo colonialismo português nas suas colônias.

A segunda forma de ocupação foi a das chamadas Capitânicas Hereditárias. Esta segunda forma, diferente das feitorias anteriores, não era mais apenas um entreposto comercial e precário para troca ou rapinagem de matérias-primas e mercadorias. O que a diferenciava da forma anterior é que as capitânicas hereditárias tinham como objetivos a ocupação física e produtiva do Brasil.

O antecedente histórico mais significativo da transição de um modelo de colonização para o outro foi uma expedição portuguesa ao Brasil em 1526. Esta expedição foi comandada por Cristovão Jacques. Após seu retorno a Portugal, Cristovão Jacques informou à coroa que desejava o título e os direitos de donatário sobre as terras descobertas por ele na costa brasileira. E que este título e estes direitos deveriam ser iguais aos que vinham sendo concedidos nas possessões portuguesas nos arquipélagos da Madeira, Açores e Cabo Verde desde o século XV. Em contrapartida, e seguindo ainda o modelo implantado nos arquipélagos, Cristovão Jacques comprometia-se a ocupar estas terras com mil colonos e torná-las produtivas.

Em Carta escrita em 1532 a Martin Afonso de Souza, D. João III determinou “mandar demarcar de Pernambuco até o Rio da Prata cinquenta léguas de costa a cada capitania [...]” (PORTUGAL, 2010).

Mas somente em 1534 foram concedidos e expedidos os títulos através de cartas de doação e forais.

Até aqui esta narrativa já citou reis e vários gêneros textuais da expressão jurídica da época, como alvarás e cartas. É bom então recordarmos que estes dois modelos de ocupação foram conduzidos por dois reis. E que estes dois reis utilizaram o mesmo sistema jurídico interno, criado no século XV, para legalizar a ocupação colonial portuguesa em outros continentes.

D. Manuel governou Portugal entre 1495 e 1521. Foi sob seu reinado que a expedição de Pedro Álvares Cabral invadiu o Brasil. Foi ainda durante seu reinado que o sistema de feitorias foi implantado e que também começou a transição para um modelo de capitânicas hereditárias. Foi também este rei que atualizou as compilações de leis denominadas Ordenações Afonsinas (1446) e as denominou de Ordenações Manuelinas (1514).

Estas Ordenações funcionavam como leis gerais internas e também externamente para todo o império colonial. Como a prerrogativa de legislar era parte do poder soberano do

absolutismo monárquico, estas leis gerais eram na verdade a expressão dos interesses sociais e ideológicos da monarquia portuguesa declarada aos vassallos para normatizar suas condutas.

Para regulamentar estas leis gerais, e operacionalizar seu uso, foram criadas várias formas ou gêneros de expressão legal para cada declaração de vontade do rei. Os diversos tipos e os diversos nomes que a legislação oficial assumia derivavam dos objetivos de cada declaração e de como ela foi regulamentada. Dependendo do assunto e da vontade que o rei desejava declarar para torná-la legal, esta declaração poderia ser feita por carta régia, carta de lei, decreto, alvará, provisão, estatuto, regimento, resolução, aviso, portaria e assento.

Em 1521 D. Manuel faleceu e assumiu o trono D. João III, que governou até 1557. Durante seu reinado, D. João III implantou no Brasil o sistema de capitâneas hereditárias que desde o século XV vigorava nos arquipélagos de Madeira, Açores e Cabo Verde. O objetivo deste sistema, como já afirmamos, era fixar a colonização através do povoamento e da produção. Para legalizar o sistema de capitâneas, D. João III utilizou as cartas de doação e forais. A Carta era uma espécie de escritura transferindo as terras do Estado para particulares. O Foral era um estatuto de direitos e deveres do donatário e dos servos.

Era deste modo que Portugal legalizava as capitâneas. Contudo, para legitimar socialmente este sistema, Portugal precisava também conquistar ideologicamente os habitantes e a mão-obra da colônia, sobretudo os povos indígenas nativos e os povos escravizados traficados da África. A conversão destes povos ao cristianismo foi o caminho escolhido para a colonização ideológica legitimadora da colonização territorial e econômica.

Em termos contemporâneos, esta conquista ideológica dos povos submetidos é chamada de política cultural imperialista. E esta conquista espiritual, de fato, na lógica do imperialismo mercantilista português, foi tentada desde a expedição de Cabral e é simultânea a conquista territorial.

Pedro Alvarez Cabral, ainda na expedição de 1500, trouxe nas caravelas o embrião desta política cultural que seria implantada posteriormente para legitimar e justificar o sistema de capitâneas hereditárias: Barco, pólvora, canhão, roupas, pinturas, utensílios, móveis, bebidas, comidas, língua, doenças venéreas, Deus e o ritual da missa. E a cobiça... e a crueldade ética ..e a mentira.

Foram estes elementos culturais da civilização do nascente capitalismo europeu que chegaram dentro das caravelas. Do século XVI até o século XIX, mudando a tática aqui e ali, a metrópole insistiu na mesma nota desta política cultural. Com a ajuda de muitas Bulas

Papais, das Ordenações Gerais e de legislações particulares do sistema jurídico colonial, a metrópole definiu, instituiu e legalizou a imposição da cultura européia nos trópicos, mesmo após a nacionalização da monarquia em 1822. O pioneiro imperialismo mercantilista do capitalista nascente não tinha vergonha de escravizar, iludir, saquear e matar... Mas preferia fazer isto vestido e rezando.

Em termos oficiais, contudo, a primeira legislação definindo e instituindo a primeira política cultural do colonialismo lusitano para a colônia Brasil começou um ano após a morte de D. João III em 1557. Em Carta Régia de 1558, dirigida à Câmara de Salvador, D. Catarina de Áustria, viúva de D. João III, que assumiu a regência, definiu legalmente a pioneira política cultural imperialista da metrópole e determinou que aquele poder legislativo reservasse uma verba para ajudar a Companhia de Jesus implementar sua vontade real.

A Carta Régia de 1558:

Vereadores e procuradores da cidade do Salvador, etc.

1. Ainda que seja tamto de vosa obrigaçam favorecerdes e ajudardes aos padres da Companhia de Jesus, que nesas terras estam, e amdam na obra da conversam dos gentios delas, asi por as obras em que se empregam, como por suas muitas virtudes e pela consolaçam que esa cidade com tal Companhia deve receber, todavia sendo esas partes tam remotas e em que por ese respeito pode aver nos moradores delas algum descuido, pareceo-me dever-vos escrever sobre iso e emcomendar, como encomendo muito, que queiraes aver por muito encomendados os ditos Padres e os favoreçais em tudo o que para a conversam dos gentios e mais obras spyrytuaes forem necessarias; e que aos gentios que se fizerem christãos tratareis bem, e nam nos avexeyes nem lhes tomeis suas terras, por que alem disto asi ser rezam e justiça receberei muito contentamento em o asy fazerdes, pelo exemplo que os outros gentios receberam. Agradecer-vos-ei muito terdes destas cousas muita lembrança e de as efectuardes como confyo; porque do contrario nam poderá deixar de me desprazer muito (LEITE, 1956, p. 15 e 16).

Padre José de Anchieta, a serviço do Estado português, transformou esta política cultural em um movimento cultural catequista e criou uma estética teatral para converter o sagrado indígena em profano. O Auto da Festa de São Lourenço é o melhor exemplo deste teatro europeu catequista.

Neste Auto, criado para legitimar os valores religiosos europeus e transformar o sagrado nativo em profano, Anchieta inventou uma fórmula estética colonizadora da linguagem que marcou as artes cênicas brasileiras até o século XX. Ele combinou uma forma cênica grega com a tematização da vida indígena na floresta e no passado.

Escrito em tupi, este auto sacro usa uma estratégia estética de transformar em profano o que havia de sagrado na cultura das lideranças da Confederação dos Tamoios,

movimento indígena anticolonial aliado dos franceses e inimigo dos portugueses, que financiavam Anchieta e a Companhia de Jesus. Para tornar vil o sublime político-cultural da rebelião indígena contra o imperialismo português, Anchieta transformou Guaixará, líder da Confederação dos Tamoios, em um “demônio” perigosíssimo que tenta perverter uma aldeia com a colaboração dos ajudantes Aimbirê e Saravaia.

Nos diálogos dramáticos, Anchieta sataniza as lideranças e vários elementos sagrados da cultura dos povos indígenas que compunham a Confederação dos Tamoios. Para legitimar o cristianismo e desqualificar o mítico-sagrado destes povos confederados, Anchieta ataca seus Deuses, sua arte, sua ética sexual, suas bebidas alucinógenas...

E como um bom dramaturgo, Anchieta não coloca seus preconceitos contra a cultura indígena na fala de cristãos, mas no próprio discurso “diabólico” de Guaixará. Os discursos das personagens cristãs nos diálogos dramáticos apenas reforçam e antagonizam o “sagrado cristão” com o profano “indígena”, especialmente o sagrado dos povos das culturas confederadas Tupi e Jê.

O segundo ato do Auto de São Lourenço é o mais revelador do conteúdo ideológico – formal daquela estética teatral colonizadora. É momento da definição e do encaixe entre o conteúdo e a forma-fôrma estético-estilística do teatro de catequese. Escrito em linguagem poética, com vários sistemas de rimas, mesmo tendo objetivos genocidas, a estrutura dramática é brilhante. Citando Anchieta e o segundo ato do seu auto no original para melhor compreensão.

(Eram três diabos que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo ostentadores cujos nomes são: Guaixará, que é o rei; Aimbirê e Saravaia, seus criados)

GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira
Me irrita sobremaneira.
Quem a teria trazido,
com seus hábitos polidos
estragando a terra inteira?
Só eu permaneço nesta aldeia como chefe guardião.
Minha lei é a inspiração
que lhe dou, daqui vou longe
visitar outro torrão.
Quem é forte como eu?
Como eu, conceituado?
Sou diabo bem assado.
A fama me precedeu;
Guaixará sou chamado.

Meu sistema é o bem viver.
Que não seja constrangido
o prazer, nem abolido.
Quero as tabas acender
com meu fogo preferido
Boa medida é beber cauim até vomitar.
Isto é jeito de goza a vida, e se recomenda
a quem queira aproveitar.
A moçada beberrona
trago bem conceituada.
Valente é quem se embriaga
e todo o cauim entorna,
e à luta então se consagra.
Quem bom costume é bailar!
Adornar-se, andar pintado,
tingir pernas, empenado
fumar e curandeirar,
andar de negro pintado.
Andar matando de fúria,
amancebar-se, comer
um ao outro, e ainda ser
espião, prender Tapuia,
desonesto a honra perder.
Para isso com os índios convivi.
Vêm os tais padres agora
com regras fora de hora
prá que duvidem de mim.
Lei de Deus que não vigora.
Pois aqui
tem meu ajudante-mor,
diabo bem requeimado,
meu bom colaborador:
grande Aimberê, perversor
dos homens, regimentado.
(Senta-se numa cadeira e vem uma velha chorar junto dele. E ele a ajuda, como
fazem os índios. Depois de chorar, achando-se enganada, diz a velha:)

VELHA
Ô diabo mal cheiroso,
teu mau cheiro me enfastia.
Se vivesse o meu esposo,
meu pobre Piracê,
isso agora eu lhe diria.
Não prestas, és mau diabo.
Que bebas, não deixarei
do cauim que eu mastiguei.
Beberei tudo sozinha,
até cair beberei.
(a velha foge)

GUAIXARÁ
(Chama Aimberê e diz:)
Ei, por onde andavas tu?
Dormias noutra lugar?

AIMBIRÊ
Fui as Tabas vigiar,

nas serras de norte a sul,
nosso povo visitar.
Ao me ver regozijaram,
bebemos dias inteiros.
Adornaram-se festeiros.
Me abraçaram , me hospedaram,
das leis de Deus estrangeiros.
Enfim, confraternizamos.
Ao ver seu comportamento,
tranqüilizei-me. Ó portento!
Vícios de todos os ramos
tem seus corações por dentro.

GUAIXARÁ

Por isso
no teu grande reboiço
eu confio, que me baste
os novos que cativaste,
os que corrompeste ao vício.
Diz os nomes que agregaste.

AIMBIRÊ

Gente de maratuaúã
no que eu disse acreditaram;
os das ilhas, nestas mãos
deram alma e coração;
mais os paraibiguaras.
É certo que algum perdi,
que os missionários levaram
a Manguêá. Me irritaram.
Raivo de ver os Tupis
que do meu laço escaparam.
Depois
dos muitos que nos ficaram
os padres sonsos quiseram
com mentiras seduzir.
Não vê que os deixei seguir —
ao meu apelo atenderam.

GUAIXARÁ

De que recurso usaste
para que não nos fugissem?

AIMBIRÊ

Trouxe aos tapuias os trastes
das velhas que tu instruíste
em Manguêá. Que isto baste.
Que elas são de fato más,
fazem feitiço e mandinga,
e esta lei de Deus não vinga.
Conosco é que buscamos a paz,
no ensino de nossa língua.
E os tapuias por folgarem,
nem quiseram vir aqui.
De dança os enlouqueci
para a passagem comprarem
para o inferno que acendi.

GUAIXARÁ

Já chega.

Que tua fala me alegre,
teu relatório me encanta.

AIMBIRÊ

Usarei de igual destreza
para arrastar outras presas
nesta guerra pouco santa.
O povo Tupinambá
que em Paraguaçu morava,
e que de Deus se afastava,
deles hoje um só não há,
todos a nós se entregaram.
Tomamos Moçupiroca,
Jequei, Gualapitiba,
Niterói e Paraíba,
Guajajó, Carijó-oca,
Pacucaia, Araçatiba
Todos os tamoios foram
Jazer queimando no inferno.
Mas há alguns que ao Padre Eterno
fiéis, nesta aldeia moram,
livres do nosso caderno.
Estes maus Temiminós
nosso trabalho destroem.

GUAIXARÁ

Vem tentá-los que se moem
a blasfemar contra nós.
Que bebam, roubem e esfolem.
Que provoquem muitas lutas,
muitos pecados cometam,
por outro lados se metam
longe desta aldeia, à escuta
dos que as nossas leis prometam.

AIMBIRÊ

É bem difícil tentá-los.
Seu valente guardião
me amedronta.

GUAIXARÁ

E quais são?

AIMBIRÊ

É São Lourenço a guiá-los,
de Deus fiel Capitão.

GUAIXARÁ

Qual? Lourenço o consumado
nas chamas qual somos nós?

AIMBIRÊ

Esse.

GUAIXARÁ

Fica descansado.

Não sou assim tão covarde,
será logo afugentado.
Aqui está quem o queimou
e ainda vivo o cozeu.

AIMBIRÊ
Por isso o que era teu
ele agora libertou
e na morte te venceu.
Há também o seu amigo
Bastião, de flechas crivado.

GUAIXARÁ
O que eu deixei transpassado?
Não faças broma comigo
que sou bem desaforado.
Ambos fugirão logo
aqui me virem chegar.

AIMBIRÊ
Olha que vais te enganar!

GUAIXARÁ
Tem confiança, te rogo,
que horror lhes vou inspirar.
Quem como eu nas terras existe
que até Deus desafiou?

AIMBIRÊ
Por isso Deus te expulsou,
e do inferno o fogo triste
para sempre te abrasou.
Eu lembro de outra batalha
em que Guaixará entrou.
Muito povo te apoiou,
e, inda que lhes desses forças,
na fuga se debandou.
Não eram muitos cristãos.
Contudo nada ficou
da força que te inspirou,
pois veio Sebastião,
na força fogo ateou.

GUAIXARÁ
Por certo aqueles cristãos
tão rebeldes não seriam.
Mas esses que aqui estão
desprezam a devoção
e a Deus não reverenciam.
Vais ver como em nossos laços
caem, logo estes malvados!
De nossos dons confiados,
as almas cederam passo
para andar do nosso lado.

AIMBIRÊ
Assim mesmo tentarei.
Um dia obedecerão.

GUAIXARÁ

Ao sinal de minha mão
os índios te entregarei.
E à força sucumbirão.

AIMBIRÊ

Preparemos a emboscada.
Não te afobes. Nosso espia
verá em cada morada
que armas nos são preparadas
na luta que se inicia.

GUAIXARÁ

Muito bem
és capaz disso
Saravaia meu vigia?

SARAVAIA

Sou demônio da alegria
e assumi tal compromisso.
Vou longe nesta porfia.
Saravaiaçu me chamo.
Com que tarefa me aprazas?

GUAIXARÁ

Ouve as ordens de teu amo,
quero que espies as casas
e voltes quando te chame.
Hoje vou deixar que leves
os índios aprisionados.

SARAVAIA

Irei onde me carregues.
E agradeço que me entregues
encargo tão desejado.
Como Saravaia sou,
aos índios que me aliei
enfim aprisionarei.
E neste barco me vou.
De cauim me embriagarei (ANCHIETA, 1973, p. 3-11).

Este Auto, lido como expressão estética de um movimento cultural, de uma política cultural e de uma legislação, talvez seja também a melhor expressão dessa primeira e mais sofisticada intervenção estatal metropolitana na cultura do Brasil - Colônia. Mas os povos indígenas organizados e rebelados na Confederação dos Tamoios também possuíam um movimento e uma política cultural. Enquanto não foi derrotada, esta revolta nativista afirmava sua identidade através de um movimento e de uma política cultural anticolonial, anticlerical, antimonárquica e antiescravista.

Atravessando os séculos XVI e XVII, esta política cultural da Confederação dos Tamoios inspirou o movimento cultural, a estética e a política cultural separatista da Inconfidência Mineira no século XVIII. Detalhe importante: Tal movimento político-cultural de resistência indígena, invertendo a lógica estética do teatro de catequese, encenou em Paris um ritual indígena transformando em profano o sagrado da cultura cristã. Mas este ato cultural é excluído do período quinhentista da história da literatura brasileira.

Em síntese: Através de uma Carta Régia, o colonialismo mercantilista português elaborou a primeira legislação instituidora de uma política cultural e incentivou um primeiro movimento cultural oficial da metrópole na colônia. Contudo, na inversão dialética desse fato histórico inaugural, foi a partir dele que os povos indígenas começaram a construir movimentos de resistência contra a colonização e contra esta política cultural de dominação.

Desde essa época, portanto, há movimentos culturais na sociedade se relacionando com as políticas culturais do Estado para negá-las, para ignorá-las ou para construí-las. Mas independentemente das características que assumiram em certos momentos da história, foi nesta oposição a uma intervenção cultural do Estado português na colônia que nasceu o primeiro movimento cultural da sociedade. Foi neste momento que começou a viagem mítica de afirmação da cultura popular na barriga da Boiuna - Um símbolo e um rito mitológico da cultura milenar de várias matrizes étnicas dos povos nativos.

Em uma cronologia histórica deste momento, a Guerra dos Aimorés (1555-1673), a Confederação dos Tamoios (1556- 1567) e a Guerra dos Potiguaras (1586-1599) podem ser definidas como os primeiros movimentos de resistência político-cultural nativa contra a ocupação portuguesa usurpadora e escravocrata. Estas revoltas nativistas foram os atos histórico-culturais pioneiros, inaugurais e mais significativos do século XVI. Muito mais que revoltas contra a política econômica mercantilista de apropriação de terras e riquezas, estes movimentos indígenas também foram de resistência contra a política cultural catequista de destruição dos seus valores culturais. Muito mais que resistir contra a política de subordinação econômica, representada pelos modelos intervencionistas das feitorias e capitânicas hereditárias, os movimentos indígenas procuravam manter seus valores e ritos culturais tradicionais e rejeitar a conversão à cultura do cristianismo.

Ainda neste século XVI, sobretudo a partir de 1580, a historiografia registra também o surgimento dos primeiros quilombos de escravos negros fugitivos das capitânicas da Bahia e Pernambuco. Nestes quilombos, independente de sua organização, os povos africanos de

várias etnias também reagiram à política cultural catequista do colonialismo português. Além de manter suas culturas materiais de raiz, como as práticas agrícolas e artesanais, os povos africanos escravizados mantiveram sua cultura espiritual, especialmente suas artes e seus rituais religiosos, que até os dias atuais ainda influenciam várias tradições artísticas e religiosas no Brasil.

Nos cinco séculos seguintes, mantendo esta tensão inicial, o movimento cultural pioneiro dos povos indígenas incluiu articulações com movimentos culturais dos afrodescendentes escravizados, dos camponeses, dos operários, dos artistas, dos intelectuais e de outros tipos de criadores culturais, movimentos quase sempre de segmentos culturais fragilizados ou pela opressão do poder estatal ou pelo poder econômico do mercado cultural capitalista. Mas até o século XXI, este movimento cultural pioneiro permanecerá subterrâneo e invisível, e, mesmo crescente e sempre se rearticulando, não conseguirá elaborar uma política cultural que conquiste a hegemonia ideológica nem na sociedade civil, nem no Estado brasileiro.

Nestes cinco séculos, nenhum movimento cultural dos povos milenares e dos setores culturais oprimidos teve força para emergir. Do mesmo modo, nenhum movimento cultural das regiões ditas periféricas interferiu em alguma política cultural do Estado brasileiro e também nenhum governo estimulou a participação democrática destes movimentos em uma política pública de cultura. Por este motivo, até esta pesquisa chegar ao século XXI, a Boiuna mítica, e o movimento cultural que ela simboliza, permanecerão submersos no texto, assim como permaneceram submersos nesta dinâmica histórica descrita da realidade social brasileira.

Apenas neste século XXI, e em um contexto de democracia participativa, a Boiuna emergiu com força suficiente para disputar a hegemonia cultural na sociedade e no Estado. Em uma lógica contrária àquela do século XVI, não foi uma legislação cultural oficial que criou uma política cultural, um movimento cultural e uma estética. Foi um movimento cultural, com uma estética teatral oposta a de Anchieta, que formulou uma política cultural da sociedade para o Estado, de uma região dita periférica para o centro hegemônico do país e a transformou em legislação e política pública de cultura.

3.2. A Boiuna encontra a poesia barroca épica e satírica.

No século final do século XVI e no início do XVII, ainda dentro do período colonial, esta tensão cultural permaneceu. Durante os vinte primeiros anos da União Ibérica, o Estado colonialista português continuou sua política cultural com a mesma estratégia geral de dominação e organizou várias formas de intervenção jurídico-normativa para impor os padrões culturais europeus na colônia Brasil. Estas intervenções objetivavam a construção da hegemonia cultural através da evangelização e, como padrão geral, elas procuravam normatizar o choque civilizatório para moldá-lo aos interesses da colonização mercantilista ibérica.

Todos os conteúdos destas políticas estatais de cultura metropolitanas foram instituídos através de atos normativos e sem a participação dos movimentos culturais ligados ou não às revoltas populares anticoloniais. Muitas Cartas Régias, Cartas Forais, Resoluções, Provisões, Assentos e Alvarás, todas orientadas pelos princípios das Ordenações Filipinas de 1603, cuidaram do assunto e normatizaram o choque civilizatório para garantir os interesses ideológicos da dominação cultural.

Em 1605, porém, vinte e cinco anos após a instalação da União Ibérica, Felipe II da Espanha instituiu uma legislação modificando o conteúdo da política cultural catequista portuguesa para a colônia Brasil. Mas é preciso retroceder na história para compreendê-la.

O que a historiografia do ocidente consagrou como União Ibérica foi uma aliança política da monarquia espanhola com a monarquia portuguesa entre 1580 e 1640. Durante este período, ocorreu uma seqüência de colegiados e reis que governaram esta aliança política entre as duas potências imperialistas do período.

O Conselho de Governadores do Reino de Portugal governou de 31 de janeiro a 17 de julho de 1580. Em 9 de Junho de 1580, na cidade de Santarém, D. António, Prior do Crato, foi aclamado rei de Portugal e contestou o domínio da corte filipina. Contudo, ele não aglutinou força política suficiente para romper com aliança da União Ibérica.

Entre 1581-1598, a União Ibérica foi governada pelo rei Filipe I de Portugal e II de Espanha. Entre 1598-1621 o poder monárquico absolutista esteve com Filipe II de Portugal e III de Espanha. Entre 1621-1640 foi Filipe III de Portugal e IV de Espanha quem governou e concluiu o período da aliança entre os dois reinos.

Durante os sessenta anos desta União entre os dois reinos, e para fortalecê-la, a Espanha estabeleceu a estratégia política de não intervir na administração de Portugal e do seu

império. Sob a supervisão de Madrid, através do seu vice-rei em Lisboa, a Espanha apenas monitorava Portugal, intervindo somente em questões que poderiam enfraquecer sua hegemonia e a própria União Ibérica. Nestes casos específicos, as questões eram equacionadas no Conselho de Portugal, mas, não havendo respostas que agradassem a Espanha, a decisão final era de Madrid.

Nos primeiros quinze anos da União Ibérica, o sistema jurídico-normativo que regulou a ação dos reinos foi o de Portugal. Entre 1580 e 1595, mesmo com o soberano espanhol tendo assumido o poder político, foram as Ordenações Manuelinas do reino português que predominaram como arcabouço legal da União. Contudo, desde que a coroa espanhola assumiu o controle desta aliança política, uma das suas primeiras ações foi determinar a reforma das leis gerais Manuelinas. Em 1595, ainda durante o reinado de Filipe I de Portugal e II da Espanha, a reforma do sistema jurídico manuelino ficou pronta e seu projeto foi sancionado pelo rei. No entanto, o novo sistema legal da União Ibérica somente ganhou eficácia e entrou em vigor depois que foi impresso em 1603, já no mandato de Filipe II de Portugal e III da Espanha.

Em 1605, Filipe II de Portugal e III da Espanha, alterou a legislação cultural e a política cultural portuguesa para a colônia Brasil. Como esta política cultural portuguesa admitia a escravização para a evangelização, a Provisão Filipina de 5 de junho de 1605 estabeleceu uma ruptura jurídico-política com esta política cultural anterior. Por este novo ato normativo, a União Ibérica passou a proibir internamente, ou em qualquer das colônias dos dois reinos, a escravização de indígenas com o objetivo de propagar a fé católica. Para Felipe II, a escravidão estava em contradição com a cristianização.

Diz a Provisão:

Por Provisão, de 5 de Junho de 1605 – foi estabelecido que em nenhum caso se podessem captivar os gentios do Brazil; porque, com quanto houvesse algumas razões de direito para se poder em alguns casos introduzir o dito captiveiro, eram de tanto maior consideração as que havia em contrario, especialmente pelo que tocava á conversão dos gentios á nossa Santa Fé Catholica, as quaes se deviam antepôr a todas as mais (SILVA, 1854, p. 129).

Seis anos depois, contudo, em 1611, o próprio Filipe II de Portugal e III da Espanha criou uma legislação para refazer o alcance da Provisão. Segundo o novo ato legal, a proibição da escravização de indígenas para a evangelização não era irrestrita.

Em agosto de 1640, no último ano da União Ibérica, em Carta Régia emitida para o Brasil e o Maranhão, Felipe III de Portugal e IV da Espanha reafirmou a catequese como política cultural e movimento cultural. E determinou que os índios aldeados deviam obediência aos religiosos.

Em Carta Regia de 8 de Agosto de 1640 - Havendo visto as consultas da Mesa da Conciencia e Ordens, que tratam da nomeação que tenho feito de Administrador da Conquista do Maranhão na pessoa do Superior da Companhia de Jesus, da Casa que tem na Cidade de S. Luiz; e assim a que ultimamente me enviastes do mesmo Tribunal, com carta vossa de 26 da Maio deste anno, em razão dos embargos com que se veio a isso, por parte do Bispo do Brasil; e o que aqui me representou por sua petição o Pade Luiz Figueira, da mesma Companhia: Hei por bem que se passem logo os despachos d'aquillo que tenho resoluto, ácerca de haver effeito a Missão dos Padres, dando-se-lhes para isso o favor e cousas necessarias, que houverem mister, para que cultivem alli as almas, e se disponham os Indios. como convém; os quaes estarão á obediencia dos Padres em suas residencias; guardando-se nisto as ordens que por tantas vezes tenho dado, ácerca dos Indios do Brazil: porque a experiencia tem mostrado que d'ellas se não observarem resultam graves inconvenientes ao serviço de Deus e meu: E se tenha entendido que por nenhuma via os gentios hão de ser captivos, nem obrigados ao serviço de particulares - e quando para isso sejam necessarios, se pedirão aos Padres, pagando-se-lhes com effeito aos Indios seu trabalho: E tendo os Capitães-móres necessidade delles, para alguma cousa precisa, se valerão dos mesmos Padres da Companhia, pedindo-lh'os, assim para meu serviço, como para o mais que fôr necessario: E confio que nisto, e no mais que estiver á sua conta, procederão do modo que espero - advertindo porém que, se por parte dos Padres houver nisto alguns excesso, ou omissão, prejudicial ao meu serviço, os Capitães-móres tratarão delle, por todos os meios convenientes e necessarios, sem em tal caso dependerem da intervenção dos Padres; os quaes não deixarão divertir os Indios a cousas que não sejam de muita utilidade; procurando que elles façam toda a agricultura das terras, por ser em beneficio dellas, e do bem commum - e quando forem terras particulares, se procure que seja sem prejuizo dos que tiverem nellas fazendas, e com seu consentimento, por se atalharem os danos que do contrario podem acontecer (SILVA, 1855, p. 237-238).

Este modelo colonial de política cultural, contudo, não se impôs impunemente. Há momentos de radicalização na tensão entre políticas culturais colonialistas e movimentos culturais de resistência. Voltemos à história.

Após o movimento português da Restauração, que pôs fim a União Ibérica, D. João IV, o restaurador, assumiu o governo do reino de Portugal em 15 de dezembro de 1640. Em 17 de outubro de 1653, o novo rei de Portugal dirigiu ao Estado do Maranhão uma Provisão que instituiu o terror bélico como instrumento da política cultural colonialista. Segundo esta Provisão legal, a coroa portuguesa entendia que seus representantes deveriam preceder guerra justa contra os povos indígenas e escravizá-los caso eles tivessem impedindo a política cultural da cristianização.

EU EL-REI faço saber aos que esta minha Provisão, passada em forma de Lei, virem, que, por se me haver representado por pessoas zelosas do serviço de Deus e meu, bem e conservação do Estado do Maranhão e suas Capitánias, por seus Procuradores enviados a mim, que da prohibição geral de poder trazer gentios captivos que ao mesmo Estado mandei o anno passado, em companhia dos Capitães-móres Balthasar de Sousa Pereira, e Ignacio do Rego Barreto, não resultou utilidade alguma, antes causou grande perturbação nos moradores, e prometeu inconvenientes de consideração para o diante, por ser difficultosissimo e quasi impossivel de praticar dar-se liberdade a todos sem distincção: com intento de atalhar tudo, mandei vêr e considerar a materia, com a attenção que pede a qualidade della, por Ministros de letras e inteireza, e no meu Conselho de Estado. E por ultima resolução, revogando todas as Provisões que até ao presente são passadas em contrario desta: hei por bem e mando, que os Officiaes da Camara do Maranhão e Pará, examinem, em presença do Desembargador João Cabral de Barros, Syndicante que anda no dito Estado, e em sua falta com os Ouvidores dellas, quaes dos gentios captivos, que ja o forem, o são legitimamente, com boa consciencia, e quaes não, e que os taes exames sejam approvados pelo dito Desembargador ou Ouvidores, e julgados por elle, e por este modo possa dar e dê por livres os que o forem, e por captivos os que legitimamente o foram; no qual exame e declaração se governarão pelas clausulas abaixo declaradas, sobre a fórma em que é lícito, e resolvi que póde e deve haver captiveiro d'aqui em diante, as quaes são as seguintes:

Preceder guerra justa: e para se saber se o é, ha de constar que o dito gentio livre, ou vassallo meu, impedio a prégação do Sagrado Evangelho, e deixou de defender as vidas e fazendas de meus Vassallos em qualquer parte: Haver-se lançado com os inimigos da minha Corða, e dado ajuda contra os meus Vassallos.

Exercitar latrocínios por mar e por terra, infestando os caminhos, salteando, ou impedindo o commercio e trato dos homens, para suas fazendas e lavouras. Se os Indios meus subditos faltarem ás obrigações que lhe foram postas e aceitadas nos principios das suas conquistas, negando os tributos, e não obedecendo quando forem chamados para trabalharem em meu serviço, ou para pelejarem com os meus inimigos.

Se comerem carne humana, sendo meus subditos. E precedendo as taes clausulas, ou cada uma dellas, sou servido se lhe possa fazer justamente e captival-os, como o poderão ser tambem aquelles gentios que estiverem em poder de seus inimigos atados á corda para os comerem, e meus Vassallos os remirem d'aquelle perigo, com as armas, ou por outra via, e os que forem escravos legitimamente dos senhores, a quem se tomaram por guerra justa, ou por via de commercio e resgate; para cujo effeito se poderão fazer entradas, pelo Sertão, com Religiosos que vão a tratar da conversão do gentio: e as pessoas a que se encarregarem as taes entradas, serão eleitas a mais votos pelos Capitães-móres das ditas Capitánias do Maranhão e Pará, e cada um na sua pelos Officiaes da Camara dellas, e pelos Prelados das Religiões e Vigario Geral, onde o houver - e que offerecendo-se nas ditas entradas alguma das sobreditas clausulas de captiveiro lícito, se possa usar della como acima se refere; cuja justificação se fará pelos Religiosos, que nas ditas entradas forem á conversão do dito gentio. E para que isto melhor se possa faser, sem os respeitos particulares, que se tem experimentado, hei outrosim por bem que nenhum Governador, ou Ministro, que tiver supremo logar das ditas Capitánias, possa mandar lavrar tabaco por sua ordem, ou por interposta pessoa, nem outro fructo algum da terra, nem o mandem para nenhuma parte, nem occupem ou repartam indios, senão por causa publica, ou approvada, nem ponham Capitães nas Aldêas, antes as deixem governar pelos principaes da sua nação, que os repartirão aos Portugueses voluntariamente, pelo salario costumado, sob pena de que. os que o contrario fizerem, incorram no perdimento dos ditos bens lícitamente grangeados, a primeira parte para quem o accusar, e as duas para o minha Fazenda, e de em suas residencias se lhe perguntar

por esta culpa, e serem castigados, como merecer a qualidade della. Pelo que mando aos Governadores, e Capitães-móres, e Officiaes das Camaras, e mais Ministros, e pessoas do Estado do Maranhão, de qualquer qualidade, e condição que sejam, que todos em geral, e cada um em particular, cumpram, e guardem esta Provisão, e Lei, que se registara, e estará nas Camaras em toda a boa guarda, muito inteiramente, como nella se contem, sem duvida, nem interpretação alguma; porque assim o hei por bem, serviço de Deus, e meu, conservação dos meus vassallos, bem, e augmento do dito Estado; com advertencia, que os que o contrario fizerem, mandarei castigar, com a demonstração, que o caso merecer: e esta não passará pela Chancellaria, e valerá como Carta, sem embargo das Ordenações do livro segundo, titulo trinta e nove, e quarenta. E se passou por seis vias. Antonio Serrão a fez, em Lisboa, a 17 de Outubro de 1653. O Secretario Marcos Rodrigues Tinoco a fez escrever. (SILVA, 1856, p. 292-293).

Em 23 de janeiro de 1677, durante sua regência, D. Pedro II de Portugal, filho de D.João IV, promulgou um Regimento para os Governadores Gerais do Brasil tratando do mesmo assunto. Neste ato normativo, ele novamente confirmou a política cultural catequista que a metrópole portuguesa formulou para a colônia Brasil ainda no século XVI. O artigo 4º deste regimento é revelador.

A primeira causa por que os senhores Reis meus Predecessores mandaram povoar aquellas partes do Brasil, foi porque a Gente dellas viesse ao conhecimento de nossa Santa Fé Catholica, que é o que sobretudo desejo, e assim encommendo muito ao Dito Governador, e ponho em primeira obrigação que tenha nisto particular cuidado como convem [...] (PORTO, 1928, p. 312-466).

Esta radicalização portuguesa, contudo, no fundo, expressava sua fraqueza.

Estas reafirmações legalistas da política cultural do colonialismo eram respostas do imperialismo contra as crescentes revoltas anticoloniais dos povos indígenas e sua significação enquanto movimentos de resistência cultural contra a catequese. O Levante dos Tupinambás (1617-1621), no Espírito Santo e Bahia, e a Confederação dos Cariris (1686 - 1692), na Paraíba e Ceará, são exemplos de revoltas indígenas que ultrapassaram a luta contra a escravidão e se constituíram também em movimentos de negação da política cultural colonialista.

Ao mesmo tempo em que legislava e tentava fortalecer sua política cultural catequista, o colonialismo mantinha a sacralização da sua expressão estética. Neste século XVII, embora a estética sacra do teatro e da literatura de Pe. Anchieta prosseguisse, ela mudou de estilo. O estilo quinhentista foi substituído pela arte e pela literatura sacra barroca, mantendo a ideologia catequista da estética colonial.

Isto significa que embora avançasse para o barroco, a arte do imperialismo português continuou reforçando o poder colonial com uma estética que tornava sublime o sagrado cristão e profano o sagrado indígena. O que era um quinhentista sacro tornou-se um barroco sacro ou uma arte barroca religiosa. Esta estética da sacralidade barroca estava presente na escultura, na pintura, na arquitetura e na música do período. Mas também na literatura. Pe. Antônio Vieira (1608-1697), com seus Sermões, foi a melhor expressão literária deste barroquismo sacro do século XVII.

Contudo, na inversão dialética deste colonialismo estético-cultural, e como expressão estética da ideologia anticolonial, anticlerical e antimonárquica dos movimentos político-culturais, neste mesmo período foi criado o barroco épico e satírico. Invertendo a estética de Pe. Anchieta, que transformava o sagrado indígena em profano, Gregório de Matos Guerra, mesmo sendo religioso, criou uma estética literária laica para transformar o sagrado cristão em profano.

Além disso, transformando o anticolonialismo das revoltas populares em arte, o poeta inverteu a ideologia da literatura barroca sacra: enquanto esta literatura considerava épica e sublime a colonização, a poesia barroca épico-satírica considerava a colonização vil e covarde. Estabeleceu-se o contraditório.

Em outros termos: A política cultural catequista que Portugal oficializou na Carta-Régia de 1558 virou um movimento cultural e uma estética teatral quinhentista inventada por Pe. José de Anchieta, mas logo questionada ainda no século XVI por várias rebeliões indígenas. O século XVII começou com esta mesma tensão: Revoltas de indígenas e de africanos contra a escravidão e a catequese.

Neste período, o barroco da poesia épica de Bento Teixeira e dos Sermões de Pe. Antônio Vieira expressava a ideologia do colonialismo mercantilista português.

Bento Teixeira era um áulico, que elogiava os feitos “heróicos” da conquista portuguesa. O poema “Prosopopéia”, por exemplo, elogiava os primeiros donatários da capitania de Pernambuco e lamentava o naufrágio de um deles.

Prólogo Dirigido a Jorge d'Albuquerque Coelho, Capitão e Governador da Capitania de Pernambuco, das partes do Brasil da Nova Lusitânia, etc.
Se é verdade o que diz Horácio, que Poetas e Pintores estão no mesmo predicamento; e estes para pintarem perfeitamente uma Imagem, primeiro na lisa táboa fazem rascunho, para depois irem pintando os membros dela extensamente, até realçarem as tintas, e ela ficar na fineza de sua perfeição; assim eu, querendo dibuxar com obstarido pinzel de meu engenho a viva Imagem da vida e feitos

memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta Imagem, se não me faltar a tinta do favor de vossa mercê, a quem peço, humildemente, receba minhas Rimas, por serem as primícias com que tento servi-lo. E porque entendo que as aceitará com aquela benevolência e brandura natural, que costuma, respeitando mais a pureza do ânimo que a vileza do presente, não me fica mais que desejar, se não ver a vida de vossa mercê aumentada e estado prosperado, como todos os seus súditos desejamos.

Beija as mãos de vossa mercê: Seu vassalo.

Dirigida a Jorge d'Albuquerque Coelho, Capitão e Governador de Pernambuco, Nova Lusitânia, etc.

PROSOPOPÉIA

1 Cantem Poetas o Poder Romano,
sobmetendo Nações ao jugo duro;
o Mantuano pinte o Rei Troiano,
descendo à confusão do Reino escuro;
que eu canto um Albuquerque soberano,
da Fé, da cara Pátria firme muro,
cujo valor e ser, que o Céu lhe inspira,
pode estancar a Lácia e Grega lira. [...]

3 E vós, sublime Jorge, em quem se esmalta
a Estirpe d'Albuquerques excelente,
e cujo eco da fama corre e salta
do Carro Glacial à Zona ardente,
suspendei por agora a mente alta
dos casos vários da Olindesa gente,
e vereis vosso irmão e vós supremo
no valor abater Querino e Remo.

4 Vereis um sinil ânimo arriscado
a trances e conflitos temerosos,
e seu raro valor executado
em corpos Luteranos vigorosos.
Vereis seu Estandarte derribado
aos Católicos pés vitoriosos,
vereis em fim o garbo e alto brio
do famoso Albuquerque vosso Tio. (TEIXEIRA, 1601).

Padre Antônio Vieira era um apologista do cristianismo e da catequese. Mas criticava a escravidão dos indígenas para fins de conversão e trabalho forçado. Era também um áulico e um incentivador do poder colonial português sobre a colônia Brasil.

Vieira escreveu aproximadamente duzentos sermões, um gênero textual religioso. Sua narrativa seguia um estilo barroco “conceptista” e não “cultista”. O cultismo priorizava a forma, o malabarismo verbal, o jogo de palavras, uma lógica textual que ficou conhecida como Gongorismo, porque supostamente teve sua origem na poética do poeta espanhol Luis de Góngora (1561-1627). Vieira, ao contrário, era adepto do estilo barroco conceptista, pois priorizava o conteúdo ou a mensagem embutida no texto.

Por este gênero textual e por estilo “conceptista” do barroco, Antônio Vieira tentava expressar a fé através da razão, justificando o conteúdo de suas crenças com argumentos retóricos e o encadeamento lógico de ideias e conceitos. A estrutura narrativa do sermão está formalmente dividida em três núcleos: Intróito, desenvolvimento ou argumento e Peroração. 1) Intróito ou Exórdio_ apresentação e introdução do assunto; 2) Desenvolvimento ou argumento_ defesa de uma idéia com base na argumentação e 3) Peroração_ Epílogo, parte final, conclusão.

O Sermão da Sexagésima (1655) é uma espécie de narrativa em metalinguagem. Neste sermão, Vieira escreve sobre, descreve e conceitua a arte de pregar o evangelho e realizar a catequese. É uma apologia crítica à sua práxis religiosa e catequética.

A essência do Sermão:

Ecce exiit qui seminatur, seminare. Diz Cristo que "saiu o pregador evangélico a semear" a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus não só faz menção do semear, mas também faz caso do sair: Exiit, porque no dia da messe hão-nos de medir a semente e hão-nos de contar os passos. [...] Entre os semeadores do Evangelho há uns que saem a semear, há outros que semeiam sem sair. Os que saem a semear são os que vão pregar à Índia, à China, ao Japão; os que semeiam sem sair, são os que se contentam com pregar na Pátria. Todos terão sua razão, mas tudo tem sua conta. Aos que têm a seara em casa, pagar-lhes-ão a semente; aos que vão buscar a seara tão longe, hão-lhes de medir a semente e hão-lhes de contar os passos. Ah Dia do Juízo! Ah pregadores! Os de cá, achar-vos-eis com mais paço; os de lá, com mais passos: Exiit seminare. [...] Ora, suposto que a conversão das almas por meio da pregação depende destes três concursos: de Deus, do pregador e do ouvinte, por qual deles devemos entender a falta? Por parte do ouvinte, ou por parte do pregador, ou por parte de Deus?(VIEIRA, 2008, P. 39).

Mas é no *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* (1640) que Vieira põe seu gênero textual religioso e sua literatura sacra a serviço da ideologia do colonialismo mercantil português. Neste sermão, Vieira defende a ocupação portuguesa da colônia Brasil e estimula as tropas portuguesas a reagirem contra as invasões holandesas. Mas, ao mesmo tempo, critica a fé protestante dos invasores e reafirma o valor da fé católica e a política cultural da catequese.

Diz Vieira:

Se acaso for assim — o que vós não permitais — e está determinado em vosso secreto juízo, que entrem os hereges na Bahia, o que só vos represento humildemente, e muito deveras, é que, antes da execução da sentença, repareis bem, Senhor, no que vos pode suceder depois, e que o consulteis com vosso coração enquanto é tempo, porque melhor será arrepender agora, que quando o mal passado não tenha remédio. Bem estais na intenção e alusão com que digo isto, e na razão,

fundada em vós mesmo, que tenho para o dizer. Também antes do dilúvio estáveis vós mui colérico e irado contra os homens, e por mais que Noé orava em todos aqueles cem anos, nunca houve remédio para que se aplacasse vossa ira. Romperam-se enfim as cataratas do céu, cresceu o mar até os cumes dos montes, alagou-se o mundo todo: já estaria satisfeita vossa justiça, senão quando ao terceiro dia começaram a boiar os corpos mortos, e a surgir e aparecer em multidão infinita aquelas figuras pálidas, e então se representou sobre as ondas a mais triste e funesta tragédia que nunca viram os anjos, que homens que a vissem, não os havia (VIEIRA, 1640).

Embora adepto da política cultural, do movimento cultural e da estética sacra da catequese, Vieira abomina a escravidão como método de evangelização. No *Sermão de Santo Antônio* (1654), também conhecido como *O Sermão dos Peixes*, Vieira crítica os colonos portugueses que escravizavam os indígenas e os submetiam ao trabalho forçado.

Nas palavras do Padre:

Vós, diz Cristo, Senhor nosso, falando com os pregadores, sois o sal da terra: e chama-lhes sal da terra, porque quer que façam na terra o que faz o sal. O efeito do sal é impedir a corrupção; mas quando a terra se vê tão corrupta como está a nossa, havendo tantos nela que têm ofício de sal, qual será, ou qual pode ser a causa desta corrupção? [...] Enfim, que havemos de pregar hoje aos peixes? Nunca pior auditório. Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam. Uma só cousa pudera desconsolar o Pregador, que é serem gente os peixes que se não há-de converter. Mas esta dor é tão ordinária, que já pelo costume quase se não sente [...] Suposto isto, para que procedamos com clareza, dividirei, peixes, o vosso sermão em dois pontos: no primeiro louvar-vos-ei as vossas atitudes, no segundo repreender-vos-ei os vossos vícios (VIEIRA, 1654).

Esta estética da arte sacra quinhentista, criada por Anchieta no século XVI e expandida no século XVII por Vieira, foi criticada e invertida pelo poeta Gregório de Matos Guerra. Ainda dentro do século XVII, e antes da crítica a ideologia do conteúdo, Gregório formulou uma crítica estética da arte sacra que transformava o sagrado indígena em profano. Mesmo sendo religioso, Gregório de Matos Guerra criou uma estética literária laica para transformar o sagrado cristão em profano.

Mais que a crítica estético-formal, porém, o poeta Boca do Inferno inverteu também, e ao mesmo tempo, o conteúdo da visão de mundo desta arte sacra do colonialismo. Incorporando em sua poética épico-satírica barroca a ideologia anticolonial, anticlerical e antimonárquica das revoltas populares, o poeta inverteu a ideologia da literatura barroca sacra: enquanto esta literatura sacra barroca considerava épica e sublime a colonização, a poesia barroca épico-satírica considerava a colonização vil e covarde. Com sua poesia, o

poeta baiano estabeleceu um contraditório cultural, político e estético à política cultural do colonialismo.

A poética que mostrou o profano no sagrado e o vil no sublime tem exemplos viscerais. Fala, poeta:

POESIA SATÍRICA ANTICLERICAL

JUÍZO ANATÔMICO DA BAHIA
Que falta nesta cidade? - Verdade.
Que mais por sua desonra? - Honra.
Falta mais que se lhe ponha? - Vergonha.
demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.
Quem a pôs neste socrócio? - Negócio.
Quem causa tal perdição? - Ambição.
E o maior desta loucura? - Usura.
Notável desventura
De um povo néscio e sandeu,
Que não sabe que o perdeu
Negócio, ambição, usura.
Quais são seus doces objetos? - Pretos.
Tem outros bens mais maciços? - Mestiços.
Quais destes lhe são mais gratos? - Mulatos.
Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo a gente asnal,
Que estima por cabedal
Pretos, mestiços, mulatos.
Quem faz os círios mesquinhos? - Meirinhos.
Quem faz as farinhas tardas? - Guardas.
Quem as tem nos aposentos? - Sargentos.
Os círios lá vêm aos centos,
E a terra fica esfaimando,
Porque os vão atravessando
Meirinhos, guardas, sargentos.
E que justiça a resguarda? - Bastarda.
É grátis distribuída? - Vendida.
Que tem que a todos assusta? - Injusta.
Valha nos Deus, o que custa
que El Rei nos dá de graça,
Que anda a justiça na praça
Bastarda, vendida, injusta.
Que vai pela cleresia? - Simonia.
E pelos membros da Igreja? - Inveja.
Cuidei que mais se lhe punha? - Unha.
Sazonada caramunha
Enfim, que na Santa Sé
que mais se pratica é
Simonia, inveja, unha.
E nos Frades há manqueiras? - Freiras.
Em que ocupam os serões? - Sermões.
Não se ocupam em disputas? - Putas.
Com palavras dissolutas

Me concluí, na verdade,
Que as lidas todas de um Frade
São freiras, sermões, e putas.
O açúcar já se acabou? -Baixou.
E o dinheiro se extinguiu? -Subiu.
Logo já convalesceu? -Morreu.
A Bahia aconteceu
O que a um doente acontece,
Cai na cama, o mal lhe cresce,
Baixou, subiu, e morreu.
A Câmara não acode? -Não pode.
Pois não tem todo o poder? -Não quer.
que o governo a convence? -Não vence.
Quem haverá que tal pense,
Que uma Câmara tão nobre,
Por ver-se mísera e pobre,
Não pode, não quer, não vence (GUERRA, 2012).

POESIA SATÍRICA ANTICOLONIAL

RESPOSTA A UM AMIGO COM NOVIDADES DE LISBOA EM 1658
França está mui doente das ilhargas,/
Inglaterra tem dores de cabeça;/
Purga-se Holanda, e temo lhe aconteça/
Ficar debilitada com descargas.
Alemanha lhe aplica ervas amargas,/
Botões de fogo com que convalesça;/
Espanha não lhe dá que este mal cresça;/
Portugal tem saúde e forças largas.
Morre Constantinopla, está unvida;/
Veneza engorda e toma forças dobres;/
Roma está bem, e toda a Igreja boa./
Europa anda de humores mal regida;/
Na América arribaram muitos pobres:/
estas as novas são que há de Lisboa(GUERRA, 2012).

POESIA SATÍRICA ANTIMONÁRQUICA

Conselhos a qualquer tolo para parecer fidalgo, rico e discreto
Bote a sua casaca de veludo,/
E seja capitão sequer dois dias,/
Converse à porta de Domingos Dias,/
Que pega fidalguia mais que tudo.
Seja um magnano, um pícaro, um cornudo,/
Vá a palácio, e após das cortesias/
Perca quanto ganhar nas mercancias,/
E em que perca o alheio, esteja mudo.
Sempre se ande na caça e montaria,/ Dê nova solução, novo epíteto,/
E diga-o, sem propósito, à porfia;
Que em dizendo: “facção, pretexto, efecto”/
Será no entendimento da Bahia/
Mui fidalgo, mui rico e mui discreto (GUERRA, 2012).

Com a poesia barroca épico-satírica de Gregório de Matos Guerra, o que seria apenas um confronto entre política e movimento cultural colonialista com a política e o movimento cultural das revoltas populares, tornou-se também um confronto estético. Dentro da estética barroca, um confronto concreto entre o sagrado e o profano, o vil e o sublime, o mágico e lógico. Caminhemos na história.

3.3. A Boiuna lê a poesia árcade épico-satírica e recolhe o corpo esquartejado de Tiradentes

Esta tensão cultural do século XVII permaneceu no século XVIII. Através de atos normativos autoritários, Portugal continuava tentando manter sua política cultural para implantar o cristianismo na colônia, enquanto movimentos político-culturais de indígenas e afrodescendentes organizavam a resistência contra o projeto ideológico do colonialismo. E na medida em que Portugal tentava ampliar sua presença em outras regiões do país, rebeliões indígenas ultrapassaram o sudeste e o nordeste para resistirem à ampliação da presença colonialista no centro-oeste e na Amazônia.

A resistência dos Mura(s), nos rios Madeira e Purus, e a resistência dos Manaú(s) (1723-1728), no Rio Negro, marcaram o início da insurgência de movimentos político-culturais contra o colonialismo mercantilista português na Amazônia. A Guerra dos Guaicuru(s) (1723-1744), no Mato Grosso, levou o conflito para a região centro-oeste. Estes movimentos indígenas tornaram nacional a resistência contra o projeto ideológico e cultural da ocupação imperialista portuguesa.

Embora concentrado nesta expansão econômico-territorial, o império colonial, de algum modo, levava junto da ambição do interesse material a sua política cultural de conquista espiritual da colônia através da implantação do cristianismo. Não havia como separar uma coisa da outra.

Mas neste século XVIII, mesmo mantendo seu projeto de conquista ideológica da colônia iniciado no século XVI, Portugal fez também intervenções artístico-culturais que ultrapassaram os objetivos catequistas da política cultural inicial. D. João V, por exemplo, a partir de 1730, introduziu a ópera italiana na corte e iniciou a construção de uma série de teatros de ópera em Portugal e em suas colônias.

No Brasil, estes teatros foram chamados de “casas de ópera” e a primeira foi inaugurada em Sabará, ainda em 1730. Aqui na colônia, estes espaços metropolitanos eram utilizados para espetáculos musicais, teatrais, oratórios e operísticos. Mas, diferentemente de Portugal, onde predominava uma arte laica, no Brasil predominava a arte sacra dos religiosos jesuítas.

Após a morte de D. João V, seu filho D. José I assumiu o trono português em 1750. Em 1756, D. José I nomeou o famoso Marquês de Pombal para o cargo de Secretário de Estado para Negócios Interioranos do Reino.

Marquês de Pombal fez uma inflexão estratégica e mudou radicalmente a política cultural catequista dos séculos XVI e XVII. Pressionado pela resistência político-cultural das revoltas populares contra a ação catequista da Companhia de Jesus, Marquês de Pombal mudou a política cultural catequista do século XVI e da metade XVII. Através de cartas de lei, diretórios e alvarás, gêneros textuais da ordem jurídica então vigente, Pombal afastou os jesuítas do comando da catequese dos indígenas e estimulou uma educação pública colonialista fundada na “racionalidade iluminista”.

Em outros termos: Marquês de Pombal alterou qualitativamente o conteúdo da política cultural que o Estado colonial vinha executando desde 1558. Ele substituiu os objetivos catequistas por objetivos iluministas na formação dos povos indígenas e afrodescendentes colonizados. Trocou a fé pela razão. O fundamento da dominação ideológica deixou de ser a religião e passou a ser o racionalismo ilustrado “civilizador”. E para alcançar este objetivo, a primeira grande reforma do Marquês, naturalmente, foi afastar os religiosos da administração dos indígenas. Neste lugar estratégico, o Marquês substituiu os padres por um Diretor de indígenas.

A legislação cultural que estabeleceu esta nova política cultural da metrópole para a colônia foi o Diretório de 3 de maio de 1757 para o Maranhão. Mas foi o Alvará de 17 de agosto de 1758 que ampliou sua vigência para todo o Brasil.

Sobre afastamento dos religiosos da administração e educação dos indígenas, Com a ortografia e a morfossintaxe da época, o Alvará determinava o seguinte:

Sendo Sua Majestade Servido pelo Alvará com força de Lei de 7 de Junho de 1755 abolir a administração temporal, que os Regulares exercitavão nos Indios das Aldêas deste Estado; mandando-os governar pelos seus respectivos Principaes, como estes pela lastimosa rusticidade, e ignorancia, com que até agora forão educados, não tenham a necessaria aptidão, que se requer para o Governo, sem que haja quem os possa dirigir, propondo-lhes não só os meios de civilidade, mas da conveniencia, e

persuadindo-lhes os proprios ditames da racionalidade, de que vivão privados [...], haverá em cada huma das sobreditas Povoações, em quanto os Indios não tiverem capacidade para se governarem, hum Director [...] para poder dirigir com acerto os referidos Indios [...] (SILVA, 1830, p. 634-635).

Sobre a mudança da política cultural catequista para uma política cultural racional-iluminista, o Alvará afirmava:

Não se podendo negar, que os Indios deste Estado se conservarão até agora na mesma barbaridade, como se vivessem nos incultos Sertões, em que nascêrão, praticando os pessimos, e abominaveis costumes do Paganismo (...) E sendo evidente, que as paternaes providencias do Nosso Augusto Soberano, se dirigem (...) para que sahindo da ignorância, e rusticidade, a que se achão reduzidos, possam ser úteis a si, aos moradores, e ao Estado (SILVA, 1830, p. 634-635).

Sobre o modo de efetivar esta política cultural racional-iluminista, o mesmo Alvará estabelecia:

(Língua) Sempre foi máxima inalteravelmente praticada em todas as Nações, que conquistarão novos Dominios, introduzir logo nos Póvos conquistados o seu próprio idioma.”

(Escolas) haverá em todas as povoações duas Escólas publicas .

(Costumes) Sendo indubitável, que para a incivilidade, e abatimento dos Indios, tem concorrido muito a indecência, com que se tratão em suas casas, assistindo diversas Familias em huma só, na qual vivem como brutos;(...) Cuidarão muito os Directores em desterrar das Povoações este prejudicialissimo abuso, persuadindo aos Indios que fabriquem as suas casas á imitação dos Brancos; fazendo nellas diversos repartimentos, onde vivendo as Familias com separação, possam guardar, como Racionaes, as Leis da honestidade, e policia (SILVA, 1830, p. 634-635).

Nesta mudança no conteúdo e na estratégia geral da política cultural da metrópole para a colônia Brasil, o Marquês de Pombal incluiu também uma preocupação com a produção cultural dos professores e escritores. Para tanto, em uma Carta de Lei de 10 de novembro de 1772, e a pedido do Marquês, D. José I criou o que ficou conhecido como o “Subsídio Literário” (PORTUGAL, 1772, 617-619). No mesmo Alvará, o rei regulamentou a coleta e a distribuição do Subsídio.

O mecanismo financeiro deste subsídio era o seguinte: O poder público cobrava um imposto sobre a venda de aguardentes e, com os recursos obtidos nesta tributação, financiava o trabalho de professores e intelectuais. Isto incluía o vinho, a água-aguardente e até o vinagre.

Diz a Carta de Lei de 1772:

Dom José por Graça de Deos Rei de Portugal, e dos Algarves, d'aquém, e d'além Mar, em Africa Senhor de Guiné, e da Conquista, Navegação, Commercio da Ethiopia, Arabia, Persia, e da India &c. A todos os Vassallos dos Meus Reinos, e Dominios, saúde. (...)

I- Mando, que da publicação desta em diante fiquem abolidas, e extinctas todas as Collectas, que nos Cabeções das Sizas, ou em quaesquer outros Livros, ou Quadernos de arrecadação, forão até agora lançadas, para ellas serem pagos Mestres de ler, e escrever, ou de Solfa, ou de Grammatica, ou de qualquer outra instrucção de Meninos: para que daqui em diante pelos sobreditos titulos de ensino se não possa exigir dos Meus Vassallos outra alguma contribuição, que não seja a que abaixo determino.

II- tem , Mando, que para a útil applicação do mesmo ensino público, em ligar das sobreditas Collectas até agora lançadas a cargo dos Povos; se estabeleça, como estabeleço, o único Imposto: a saber: Nestes Reinos, e Ilhas dos Açores, e Madeira, de hum real em cada Canadá de Vinho; E de quatro réis em cada Canadá de Agua-ardente; de cento e sessenta réis por cada pipa de Vinagre: Na America, e Africa de hum real em cada arrátel de Carne da que se cortar nos Açougues; e nellas, e na Asia de dez réis em cada Canadá de Agua-ardente das que se fazem nas Terras, debaixo de qualquer nome que se lhe dê, ou venha a dar(PORTUGAL, 1772, 617-622).

Em 1777, porém, D. José I morre. Com sua morte ascende ao trono português D. Maria I, a piedosa, a louca, a Viradeira ou a pia. D. Maria I governou Portugal entre 1777 e 1799, embora em 1792 o príncipe herdeiro D. João tenha assumido provisoriamente o trono por doença da Rainha.

Logo após sua ascensão ao poder, D. Maria I afastou o Marquês de Pombal do cargo e do poder. Como conseqüências destes acontecimentos, ocorreram mudanças na administração e na política externa do império colonial português. Estas mudanças e a fase que elas introduziram na história de Portugal ficaram conhecidas como “Viradeira”.

Esta Viradeira política, em sentido estrito, foi o período que se iniciou a 13 de Março de 1777, quando D. Maria I começou a mudança na burocracia estatal do reino, nomeando novos secretários de Estado em substituição aos que haviam sido nomeados por D. José I, inclusive o Marquês de Pombal. Em sentido mais amplo, porém, a Viradeira incluiu a adoção de novas medidas administrativas para acabar com as reformas da era pombalinas.

Neste período, como parte das reformas administrativas, e com profundos reflexos na estrutura econômica do Brasil, ocorreu uma quebra do controle estatal sobre muitas das áreas econômicas, com a extinção de alguns dos monopólios mercantis criados e mantidos pela política econômica do Marquês de Pombal. Como consequência destas medidas, ocorreu um fortalecimento econômico-político da igreja e da alta nobreza e, deste modo, estes setores retomaram o controle do Estado.

Um das medidas administrativas da Viradeira com maior repercussão na colônia Brasil foi o fim da política econômica pombalina de estimular a criação de fábricas e

manufaturas para produzir produtos na colônia e com matéria-prima local. Aos olhos da nova administração, esta política econômica pombalina estava enfraquecendo o poder colonial português e fortalecendo as elites na colônia. Seria necessário reverter esta situação e proibir a existência de fábricas e manufaturas no Brasil.

Em Alvará 5 de janeiro de 1785, D. Maria I proibiu oficialmente a existência de fábricas e manufaturas no Brasil. Este documento legal é considerado um divisor de águas na história da relação entre Portugal e a colônia Brasil. Um amplo consenso de opiniões considera que esta medida gerou o empobrecimento da população do Brasil, sendo a causa fundamental de muitas revoltas populares e da idéia separatista de promover a independência em relação a Portugal. Esta teria sido, inclusive, uma das razões para os primeiros movimentos separatistas de independência, como Inconfidência Mineira (1789) e a Conjuração Baiana (1798), mesmo que causas secundária e imediatas, como a cobrança de impostos, tenham contribuído para estas insurreições.

Diz o famoso Alvará:

Eu a rainha, Faço saber aos que este alvará virem: que sendo-me presente o grande número de fábricas, e manufaturas, que de alguns anos a esta parte se tem difundido em diferentes capitâneas do Brasil, com grave prejuízo da cultura, e da lavoura, e da exploração das terras minerais daquele vasto continente; porque havendo nele uma grande e conhecida falta de população, é evidente, que quanto mais se multiplicar o número dos fabricantes, mais diminuirá o dos cultivadores; e menos braços haverá, que se possam empregar no descobrimento, e rompimento de uma grande parte daqueles extensos domínios, que ainda se acha inculta, e desconhecida: nem as sesmarias, que formam outra considerável parte dos mesmo domínios, poderão prosperar, nem florescer por falta do benefício da cultura, não obstante ser esta a essencialíssima condição, com que foram dadas aos proprietários delas. E até nas mesmas terras minerais ficará cessando de todo, como já tem consideravelmente diminuído a extração do ouro, e diamantes, tudo procedido da falta de braços, que devendo empregar-se nestes úteis, e vantajosos trabalhos, ao contrário os deixam, e abandonam, ocupando-se em outros totalmente diferentes, como são os das referidas fábricas, e manufaturas: e consistindo a verdadeira, e sólida riqueza nos frutos, e produções da terra, as quais somente se conseguem por meio de colonos, e cultivadores, e não de artistas, e fabricantes: e sendo além disto as produções do Brasil as que fazem todo o fundo, e base, não só das permutações mercantis, mas da navegação, e do comércio entre os meus leais vassallos habitantes destes reinos, e daqueles domínios, que devo animar, e sustentar em comum benefício de uns, e outros, removendo na sua origem os obstáculos, que lhe são prejudiciais, e nocivos: em consideração de tudo o referido: hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata (...) todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste. Pelo que: mando ao presidente, e conselheiros do Conselho Ultramarino; presidente do meu Real Erário; vice-rei do Estado do Brasil; governadores e capitães generais, e mais governadores, e oficiais militares do mesmo Estado; ministros das Relações

do Rio de Janeiro, e Bahia; ouvidores, provedores, e outros ministros, oficiais de justiça, e fazenda, e mais pessoas do referido Estado, cumpram e guardem, façam inteiramente cumprir, e guardar este meu alvará como nele se contém, sem embargo de quaisquer leis, ou disposições em contrário, as quais hei por derogadas, para este efeito somente, ficando aliás sempre em seu vigor.

Dado no Palácio de Nossa Senhora da Ajuda, em cinco de janeiro de mil setecentos oitenta e cinco (PORTUGAL, 1785).

A Inconfidência Mineira (1789) é considerada a primeira grande revolta separatista contra a nova política econômica de Portugal sob o reinado de D. Maria I. A extorsão tributária com o aumento na cobrança de impostos sobre a extração de ouro foi o alibi. O que de fato estava por trás da insatisfação popular generalizada foi o aumento do custo de vida e o empobrecimento da população em toda a região por causa do Alvará de 1785, que fechou as manufaturas locais, obrigando a população a consumir apenas produtos importados e, portanto, mais caros.

Sendo o primeiro movimento de emancipação nacional, a Inconfidência Mineira adquiriu um caráter anticolonial, antiescravista e antimonárquico. Organizado pelos setores separatistas das elites sociais, econômicas, eclesiásticas e intelectuais luso-brasileiras da colônia, este movimento teve como líderes alguns mineradores, latifundiários, agricultores, pecuaristas, intelectuais, militares, burocratas e religiosos dispostos a separar de Portugal e criar um país independente e soberano.

De dentro deste movimento político separatista, emergiu um movimento cultural com as mesmas características e com a mesma ideologia anticolonial, antiescravista e antimonárquica. Organizado, sobretudo, pelos poetas árcades Inconfidentes, este movimento cultural formulou e difundiu uma política cultural de desconstrução das políticas e das legislações culturais colonialistas do imperialismo.

Durante a construção deste pioneiro movimento cultural, seus intelectuais orgânicos difundiam as críticas a política cultural da metrópole através de poemas. O conjunto destes poemas, reunidos e publicados posteriormente com o título de Cartas Chilenas, foram também posteriormente atribuídos ao poeta Tomás Antônio Gonzaga. Nestas Cartas-Poemas, além de definir as razões que motivaram a organização, o poeta estabeleceu o conteúdo estético e a política cultural do movimento cultural dos Inconfidentes.

Esteticamente, as Cartas Chilenas são poemas em prosa, de cunho épico-satírico, composto em versos decassílabos brancos, com métrica, mas sem rimas. O conteúdo das Cartas tinha como tema central a crítica político-cultural e a sua visão de mundo expressava

um conteúdo anticolonial, antiescravista e antimonárquico. A estrutura continha um eu-lírico, e também narrador, de nome Critilo, metaforicamente morador de Santiago do Chile (Vila Rica). Suas narrativas poéticas são dirigidas ao amigo e interlocutor de nome Doroteu. Nestas Cartas, Critilo denuncia o autoritarismo escravista do governador chileno Fanfarrão Minésio, uma caricatura de Luís da Cunha Meneses, governador de Minas Gerais no período anterior à Inconfidência Mineira.

Na Carta Nº 2, Critilo denuncia a escravidão.

Aquí, prezado amigo, principia
Esta triste tragédia, sim, prepara,
Prepara o branco lenço, pois não podes
230 – Ouvir o resto, sem banhar o rosto
Com grossos rios de salgado pranto.
Nasavas, Doroteu, não vêm somente
Os culpados vadios; vem aquele
Que a dívida pediu ao comandante;
235 – Vem aquele, que pôs impuros olhos
Na sua mocetona e vem o pobre,
Que não quis emprestar-lhe algum negrinho,
Para lhe ir trabalhar na roça e lavra.
Estes tristes, mal chegam, são julgados
240 – Pelo benigno chefe a cem açoites.
Tu sabes, Doroteu, que as leis do reino
Só mandam que se açoitem com a sola
Aqueles agressores, que estiverem.
Nos crimes, quase iguais aos réus de morte.
245 – Tu também não ignoras que os açoites
Só se dão, por desprezo, nas espáduas,
Que açoitar, Doroteu, em outra parte
Só pertence aos senhores, quando punem
Os caseiros delitos dos escravos.
250 – Pois todo este direito se pretere:
No pelourinho a escada já se assenta,
Já se ligam dos réus os pés e os braços,
Já se descem calções e se levantam
Das imundas camisas rotas fraldas,
255 – Já pegam dois verdugos nos zorragues,
Já descarregam golpes desumanos,
Já soam os gemidos e respingam
Miúdas gotas de pisado sangue.
Uns gritam que são livres, outros clamam
260 – Que as sábias leis do rei os julgam brancos,
Este diz que não tem algum delito
Que tal rigor mereça, aquele pede
Do justo acusador, ao céu, vingança (GONZAGA, 1863, p. 9-15).

Na Carta Nº 5, Critilo (o poeta Tomás Antônio Gonzaga) critica a política cultural do colonialismo português e do governador-representante da monarquia... Ele critica também a

lei que a normatiza e que a estabelece... Critica o financiamento público do divertimento aristocrático privado...Santiago do Chile é Vila Rica. O Chile é o Brasil.

Diz ele:

Chegou a nossa Chile a doce nova
De que real infante recebera,
Bem digna de seu leito, casta esposa.
Reveste-se o baxá de um gênio alegre
E, para bem fartar os seus desejos
35 – Quer que, a despesas do senado e povo,
Arda em grandes festins a terra toda.
Escreve-se ao senado extensa carta
Em ar de majestade, em frase moura,
E nela se lhe ordena, que prepare,
40 – Ao gosto das Espanhas, bravos touros;
Ordena-se, também, que, nos teatros,
Os três mais belos dramas se estropiem
Repetidos por bocas de mulatos;
Não esquecem, enfim, as cavalhadas.
45 – Só fica, Doroteu, no livre arbítrio
Dos pobres camaristas, repartirem
Bilhetes de convites, pelas damas.
Amigo Doroteu, ah! tu não podes
Pesar o desconcerto desta carta,
50 – Enquanto não souberes a lei própria
Que aos festejos reais, prescreve a norma.
(...) Enquanto os taberneiros ajuntavam
Imenso cabedal, em poucos anos,
Sem terem, nas tabernas fedorentas,
Outros mais sortimentos, que não fossem
Os queijos, a cachaça, o negro fumo
60 – E sobre as prateleiras poucos frascos,
Enquanto, enfim, as negras quitandeiras,
À custa dos amigos, sô trajavam
Vermelhas capas de galões cobertas,
De galacés e tissos ricas saias,
65 – Então, prezado amigo, em qualquer festa
Tirava, liberal, o bom senado,
Dos cofres chapeados, grossas barras.
Chegaram tais despesas à notícia
Do rei prudente, que a virtude preza.
70 – E, vendo que estas rendas se gastavam
Em touros, cavalhadas e comédias,
Aplicar-se podendo a coisas santas,
Ordena, providente, que os senados,
Nos dias em que devem mostrar gosto
75 – Pelas reais fortunas, se moderem
E só façam cantar, no templo, os hinos
Com que se dão aos céus as justas graças.
Ah! meu bom Doroteu, que feliz fora
Esta vasta conquista, se os seus chefes
80 – Com as leis dos monarcas se ajustaram!
Mas alguns não presumem ser vassalos,
Só julgam que os decretos dos augustos
Têm força de decretos, quando ligam

Os braços dos mais homens, que eles mandam.
85 – Mas nunca quando ligam os seus braços.
Com esta sábia lei replica o corpo
Dos pobres senadores e pondera
Que o severo juiz, que as contas toma,
Lhes não há de aprovar tão grandes gastos(GONZAGA, 1863, p. 28-35).

Na Carta Nº 6, Crítilo crítica a truculência desta política cultural voltada para o divertimento da aristocracia e da nobreza colonialista. Em versos brancos, ele mostra como esta elite colonial usava a arte para sua diversão, mas desrespeitava a dignidade existencial do artista.

Diz Crítico:

Amigo Doroteu, é tempo, é tempo
315 – De fazer-te excitar, no peito brando
Afetos de ternura, de ódio e raiva.
No dia, Doroteu, em que se devem
Correr os mansos touros, acontece
Morrer a casta esposa de um mulato,
320 – Que a vida ganha por tocar rabeça;
Dá-se parte do caso ao nosso chefe
Este, prezado amigo, não ordena
Que outro músico vá em lugar dele
A rabeça tocar no pronto carro;
325 – Ordena que ele escolha ou a cadeia
Ou ir tocar a doce rabequinha
Naquela mesma tarde, pela praia.
Que é isto, Doroteu, estás confuso?
Duvidas que isto seja ou não verdade ?
330 – Então que hás de fazer, quando me ouvires
Contar desordens, que inda são mais calvas?
Indigno, indigno chefe, as leis sagradas
Não querem se incomodem alguns dias
Os parentes chegados dos defuntos,
335 – Ainda para coisas necessárias;
E tu, cruel, violentas um marido
A deixar sobre a terra o frio corpo
Da sua terna esposa, sem que tenhas
Ao menos uma honesta e justa causa
340 – Bárbaro, tu praticas tudo junto
Quanto obraram, no mundo, os maus tiranos!
Mezêncio ajuntava os corpos vivos
Aos corpos já corruptos, e tu segues
Outros caminhos, que inda são mais novos;
345 – Separas dos defuntos os que vivem,
Não queres que os parentes sejam pios,
Dando as últimas honras aos seus mortos!(GONZAGA, 1863, p. 35-44).

Na Carta anterior, nº5, em oposição a esta política cultural elitista do colonialismo português, Crítilo aborda a papel social da arte em geral, da arte poética e do movimento

cultural dos intelectuais e artistas Inconfidentes. Nesta Carta nº 5, ele critica um certo poeta “rançoso” e “pedante”, sugere que o movimento artístico-cultural dos inconfidentes deve ser popular e afirma que a arte deve ser feita para ser entendida pelo povo.

Diz ele:

Aqui o bom Roquério se distingue:
Compõe algumas quadras, que batiza
Com o distinto nome de epigramas
E pedante rendeiro as dependura
310 – Na dilatada frente, que ilumina,
Fazendo-as escrever em lindas tarjas.
Rançoso e mau poeta, não nasceste
Para cantar heróis, nem coisas grandes!
Se te queres moldar aos teus talentos,
315 – Em tosca frase do país somente
Escreve trovas, que os mulatos cantem. (GONZAGA, 1863, p. 28-35).

Após a derrota da Inconfidência, o poeta Tomás Antônio Gonzaga transformou o arcadismo lírico em arcadismo épico.

Pelo lado formal, ele manteve a estética da composição árcade, baseada nas regras clássicas da racionalidade, da clareza, do equilíbrio, da simetria, da verossimilhança e da utilização parcimoniosa das figuras de linguagem, sobretudo metáforas, antíteses, paradoxos, hipérbatos, sinestésias e eufemismo. Ele manteve também os versos com rima, que era um modo de garantir harmonia do ritmo e da cadência. A forma fixa do classicismo que mais utilizou foi a lira, estrofes de cinco versos constituídas por dois versos decassílabos (o segundo e o quinto) e três hexassílabos, com um esquema fixo de rimas consoantes.

Tomás Antônio Gonzaga, porém, substituiu os temas clássicos do bucolismo ameno que caracterizavam o arcadismo padrão por temas épicos mais próximos das ações heróicas e dos conflitos armados que caracterizaram a insurreição Inconfidente. Com esta fórmula particular do arcadismo brasileiro, Tomás expressou poeticamente os sentimentos e as ideias que a violência repressiva tinha gerado nos que compartilharam o ideal separatista.

A segunda parte do livro *Marília de Dirceu* é também um segundo momento da vida poeta. Enquanto na primeira parte o eu-lírico árcade e tranqüilo do poeta-ouvidor geral expressa seu amor pela jovem amada, na segunda parte o poeta-inconfidente preso expressa o caráter épico e resistente do amor interrompido pela repressão.

Já na primeira lira da segunda parte o poeta revela que o sublime e lírico ouvitor apaixonado passou a ser é um lutador entristecido e revoltado. Preso na masmorra o poeta lamenta:

PARTE II

Lira I

Já não cinjo de louro a minha testa;
Nem sonoras canções o Deus me inspira:
Ah! que nem me resta
Uma já quebrada,
Mal sonora Lira!
Mas neste mesmo estado, em que me vejo,
Pede, Marília, Amor que vá cantar-te:
Cumpro o seu desejo;
E ao que resta supra
A paixão, e a arte.
A fumaça, Marília, da candeia,
Que a molhada parede ou suja, ou pinta,
Bem que tosca, e feia,
Agora me pode
Ministrar a tinta.
Aos mais preparos o discurso apronta:
Ele me diz, que faça do pé de uma
Má laranja ponta,
E dele me sirva
Em lugar de pluma.
Perder as úteis horas não, não devo;
Verás, Marília, uma idéia nova:
Sim, eu já te escrevo,
Do que esta alma dita
Quando amor aprova.
Quem vive no regaço da ventura
Nada obra em te adorar, que assombro faça:
Mostra mais ternura
Quem te ensina, e morre
Nas mãos da desgraça.
Nesta cruel masmorra tenebrosa
Ainda vendo estou teus olhos belos,
A testa formosa,
Os dentes nevados,
Os negros cabelos.
Vejo, Marília, sim, e vejo ainda
A chusma dos Cupidos, que pendentos
Dessa boca linda,
Nos ares espalham
Suspiros ardentes.
Se alguém me perguntar onde eu te vejo,
Responderei: No peito, que uns Amores
De casto desejo
Aqui te pintaram,
E são bons Pintores.
Mal meus olhos te riam, ah! nessa hora
Teu retrato fizeram, e tão forte,
Que entendo, que agora
Só pode apagá-lo

O pulso da Morte.
Isto escrevia, quando, ó Céus, que vejo!
Descubro a ler-me os versos o Deus louro:
Ah! dá-lhes um beijo,
E diz-me que valem
Mais que letras de ouro (GONZAGA, 1792, p. 1-2).

Isto foi após a derrota dos Inconfidentes.

Este movimento cultural e esta política cultural dos Inconfidentes separatistas estão ausentes das pesquisas realizadas nos séculos posteriores. A Inconfidência Mineira foi muito estudada por disciplinas especializadas e seu valor equacionado por historiadores, cientistas políticos, sociólogos, juristas e livres pensadores. O arcadismo, enquanto estilo de época, também foi muito estudado pelos teóricos da literatura. Mas estudo interdisciplinar, como este, sobre a relação entre o movimento cultural, a estética e a política cultural da Inconfidência Mineira ainda não havia sido realizado. Não há registros nas plataformas de pesquisa públicas e privadas que visitei e enumerei.

O melhor retrato dos poetas árcades inconfidentes, líderes de um movimento cultural do século XVIII, foi elaborado somente no século XX por Cecília Meireles. Este foi o tema do seu livro *O Romanceiro da Inconfidência*. O romanceiro é um gênero medieval constituído por uma coleção de poesias ou canções de caráter popular sobre um tema lírico ou épico. Sua estrutura é uma narrativa com um tema central em que cada parte tem o nome de romance – que não deve ser confundido com a denominação do gênero em prosa.

N' *O Romanceiro da Inconfidência*, através de seus vários romances, Cecília Meireles mostrou por dentro a forma de estruturação do arcadismo épico e como ele se constituiu em expressão estética do movimento cultural ligado ao movimento separatista de independência. Nas entranhas do *Romanceiro*, aparecem descritos simbolicamente tanto o movimento e a política cultural contidos nos manifestos poéticos das *Cartas Chilenas*, como a estética do arcadismo épico que formata as líras de Tomás Antônio Gonzaga.

No *Romance XX*, ou do País da Arcádia, a autora descreve com metáforas a mudança social que condicionou a mudança estética. A ordem social do bucolismo escravocrata foi alterada pela “tormenta” da insurreição inconfidente e o arcadismo deslizou do lírico para o épico.

ROMANCE XX:
Do país da Arcádia
jaz dentro de um leque:
existe ou se acaba
conforme o decreto

a Dona que o entreaba,
a Sorte que o feche.
É sonho que guarda
em pálpebra leve,
diáfana e parada,
a emoção campestre
de suspiro d'água
em flor que fenece.
- Desejo que afaga.
- Dom que se oferece.
(Ó rápida aljava,
não sejas tão breve,
que o amor chega, passa
e logo se esquece!)
O país da Arcádia
jaz dentro de um leque:
sob mil grinaldas,
verde-azul floresce.
Por ele resvala,
resvala e se perde,
a aérea palavra
que o zéfiro escreve.
A luz é sem data.
Nomes aparecem
nas fitas que esvoaçam:
Marília, Glauceste,
Dirceu, Nise, Anarda...
- o bosque estremece:
nos arroios, claras
ovelhinhas bebem.
Sanfonas e frutas
suspiros repetem.
O país da Arcádia,
súbito, escurece,
em nuvem de lágrimas.
Acabou-se a alegre
pastoral dourada:
pelas nuvens baixas,
a tormenta cresce.
(O tempo é indelével,
mas não há mais nada.
Em cinza adormece
a festa de nácar,
o assomo celeste
do país da Arcádia,
no partido leque[...]) (MEIRELES, 2005, p.68).

No Romance XXI, ou Das Ideias, há a descrição, mesmo que poética, da organização de um movimento cultural e de como ele se tornou a expressão estética do movimento da Inconfidência Mineira. Este Romance não trata do contexto que gerou o movimento cultural, mas de como ele ocorreu. Além disso, e que é marcante, este Romance formula uma explícita crítica do arcadismo épico do movimento cultural Inconfidente ao barroco sacro da política artístico-cultural colonialista.

ROMANCE XXI:

Ou Das Idéias
A vastidão desses campos.
A alta muralha das serras.
As lavras inchadas de ouro.
Os diamantes entre as pedras.
Negros, índios e mulatos.
Almocafres e gamelas.
Os rios todos virados.
Toda revirada, a terra.
Capitães, governadores,
padres, intendentos, poetas.
Carros, liteiras douradas,
cavalos de crina aberta.
A água a transbordar das fontes.
Altars cheios de velas.
Cavalcadas. Luminárias.
Sinos. Procissões. Promessas.
Anjos e santos nascendo
em mãos de gangrena e lepra.
Finas músicas brotando
as alfaias das capelas.
Todos os sonhos barrocos
deslizando pelas pedras.
Pátios de seixos. Escadas.
Boticas. Pontes. Conversas.
Gente que chega e que passa.
E as idéias.
Amplas casas. Longos muros.
Vida de sombras inquietas.
Pelos cantos das alcovas,
histerias de donzelas.
Lamparinas, oratórios,
bálsamos, pílulas, rezas.
Orgulhosos sobrenomes.
Intricada parentela.
No batuque das mulatas,
a prosápia degenera:
pelas portas dos fidalgos,
na lã das noites secretas,
meninos recém-nascidos
como mendigos esperam.
Bastardias. Desavenças.
Emboscadas pela treva.
Sesmarias. Salteadores.
Emaranhadas invejas.
O clero. A nobreza. O povo.
E as idéias.
E as mobílias de cabiúna.
E as cortinas amarelas.
D. José. D. Maria.
Fogos. Mascaradas. Festas.
Nascimentos. Batizados.
Palavras que se interpretam
nos discursos, nas saúdes...
Visitas. Sermões de exéquias.

Os estudantes que partem.
Os doutores que regressam.
(Em redor das grandes luzes,
há sempre sombras perversas.
Sinistros corvos espreitam
pelas douradas janelas).
E há mocidade! E há prestígio.
E as idéias.
As esposas preguiçosas
na rede embalando as sestas.
Negras de peitos robustos
que os claros meninos cevam.
Arapongas, papagaios,
passarinhos da floresta.
Essa lassidão do tempo
entre embaúbas, quaresmas,
cana, milho, bananeiras
e a brisa que o riacho encrespa.
Os rumores familiares
que a lenta vida atravessam:
elefantíases; partos;
sarna; torceduras; quedas;
sezões; picadas de cobras;
sarampos e erisipelas...
Candombeiros. Feiticeiros.
Ungüentos. Emplastos. Ervas.
Senzalas. Tronco. Chibata.
Congos. Angolas. Benguelas.
Ó imenso tumulto humano!
E as idéias.
Banquetes. Gamão. Notícias.
Livros. Gazetas. Querelas.
Alvarás. Decretos. Cartas.
A Europa a ferver em guerras.
Portugal todo de luto:
triste Rainha o governa!
Ouro! Ouro! Pedem mais ouro!
E sugestões indiscretas:
Tão longe o trono se encontra!
Quem no Brasil o tivera!
Ah, se D. José II
põe a coroa na testa!
Uns poucos de americanos,
por umas praias desertas,
já libertaram seu povo
da prepotente Inglaterra!
Washington. Jefferson. Franklin.
(Palpita a noite, repleta
de fantasmas, de presságios...)
E as idéias.
Doces invenções da Arcádia!
Delicada primavera:
pastoras, sonetos, liras,
- entre as ameaças austeras
de mais impostos e taxas
que uns protelam e outros negam.
Casamentos impossíveis.
Calúnias. Sátiras. Essa

paixão da mediocridade
que na sombra se exaspera.
E os versos de asas douradas,
que amor trazem e amor levam...
Anarda. Nise. Marília...
As verdades e as quimeras.
Outras leis, outras pessoas.
Novo mundo que começa.
Nova raça. Outro destino.
Planos de melhores eras.
E os inimigos atentos,
que, de olhos sinistros, velam.
E os aleives. E as denúncias.
E as ideias (MEIRELES, 2005, P.70).

No Romance XLVIII, ou do Jogo de Cartas, há ainda uma bela metáfora sobre o envolvimento de todos os setores sociais no conflito. Seja este envolvimento para manter a ordem colonial, seja para rompê-la.

Grandes jogos são jogados
entre a terra e o firmamento:
longas partidas sombrias,
por anos, meses e dias,
independentes do tempo...
Soldados e marinheiros,
camponeses e fidalgos,
ministros, gente da Igreja,
não há mais ninguém que esteja
fora dos vastos baralhos.
Batem as cartas na mesa,
na curva mesa da terra.
Partida sobre partida,
perde-se renome ou vida:
mas a perdição é certa.
Lá vêm corações em sangue,
lá vêm tenebrosos chuços:
defrontam-se ouros e espadas,
saltam coroas quebradas,
morrem culpados e justos.
Batem as cartas na mesa...
Cruzam-se naipes e pontos:
não se avista quem baralha
esta confusa batalha
de enigmas, quedas e assombros.
Grandes jogos são jogados.
E os silenciosos parceiros
não sabem, a cada lance,
que o jogo, fora de alcance,
pertence a dedos alheios.
Mesas de Queluz cobertas
de ouros, paus, espadas, copas...
(Minas, sangue, sofrimento...)
No baralho bate o vento
e o jogo segue outras voltas (MEIRELES, 2005, P.140).

No Romance LVIII, ou da Grande Madrugada, o eu-lírico da voz poética narra a derrota do movimento político-cultural e a punição dos seus líderes.

Se já vai longe a alvorada,
então, por que tarda o dia?
Que negrume se levanta,
e com sua forma espanta
a luz que o mar anuncia?
Não é nuvem nem rochedo:
detende as rédeas ao medo!
- É o negro Capitania.
Olhai, vós, os condenados,
a grande sombra que avança:
livre de pasmo e alvoroço,
este é o que aperta o pescoço
aos réus faltos de esperança..
E, para gerais assombros,
ainda lhes cavalga os ombros,
e nos ares se balança!
Ah, não fecheis vossos olhos,
que hoje é tempo de agonia!
Lembraí-vos deste momento,
neste sinistro aposento
onde a morte principia!
Vede o mártir como fita
sereno a sua desdita
e o negro Capitania!
“Oh! permite que te beije
os pés e as mãos... Nem te importe
arrancar-me este vestido..
Pois também na cruz, despido,
morreu quem salva da morte!”
Vede o carrasco ajoelhado,
todo em lágrimas lavado,
amentar a sua sorte!
Já vai o mártir andando,
cercado da clerezia.
Franjas, arreios dourados,
clarins, cavalos, soldados,
e uma carreta sombria,
que lhe vai seguindo os passos,
e onde há de vir em pedaços,
com o negro Capitania.
Ah, quanto povo apinhado
pelos morros e janelas!
Ouvidores e ministros
carregam perfis sinistros
no alto de faustosas selas.
Ondulam colchas ao vento
e - brancas de sentimento
rezam donas e donzelas.
Ah, quantos degraus puseram
para a fúnebre alegria
de ver um morto lá no alto,

de assistir ao sobressalto
dessa afrontosa agonia!
E ver Levantar-se o braço,
e ver pular pelo espaço
o negro Capitania!
“Nem por pensamento traias
teu Rei...” Mas, na grande praça
há um silencioso tumulto:
grito do remorso oculto,
sentimento da desgraça...
Pára o tempo, de repente.
Fica o dia diferente.
E agora a carreta passa (MEIRELES, 2005, P.159).

No Romance LV, ou De Um Preso Chamado Gonzaga, a autora narra poeticamente a tragédia pessoal do poeta-magistrado Inconfidente. Ele foi um dos intelectuais que idealizou e concretizou o movimento cultural Inconfidente e sua expressão estética épico-satírica das Cartas Chilenas.

Quem sabe o que pensa o preso
que todas as leis conhece,
e continua indefeso!
Aquele magistrado
que digno fora, e austero,
agora te aparece
criminoso. E pondero:
Tudo no mundo mente.
(Daqui nem ouro quero...)
Pode ser que assim falasse
e pode ser que corresse
lágrimas, por sua face.
No remoto Passado
fica o semblante vero,
do que hoje aqui padece.
Mas não me desespero,
que a vida é sem Presente.
(Daqui nem ouro quero...)
Mas eram falas perdidas,
que havia léguas e léguas
de sua vida e outras vidas...
Inocente, culpado?
Enganoso? Sincero?
Por muito que o confesse,
o amor não recupero.
No entanto, ó surda gente,
daqui nem ouro quero (MEIRELES, 2005, P. 155).

Apesar de sua importância única para explicar este movimento cultural, sua estética e sua política cultural, contudo, em nenhum momento das suas cinco partes, o Romanceiro revela que o movimento cultural dos Inconfidentes formulou um projeto de política cultural

da sociedade civil para um futuro Estado. E, também em nenhum momento, o Romancero revela que o movimento cultural separatista desejou que esta política cultural fosse institucionalizada por lei neste Estado nacional de um futuro Brasil independente.

De todo modo, neste século XVIII, a tensão entre a política e a legislação cultural do colonialismo português com a política do movimento cultural Inconfidente foi um momento qualitativamente novo nesta história cultural que vinha desde o século XVI. O conteúdo anticolonial, antiescravista, antimonárquica e separatista deste movimento político e artístico-cultural vai permanecer, vai se expandir e vai influenciar vários movimentos culturais durante o final do século XVIII e início do século XIX. Este conteúdo, inclusive, vai influenciar e caracterizar o movimento e a política cultural da Revolução Pernambucana de 1819, último e derradeiro movimento cultural separatista antes de 1822, ano da Independência do Brasil.

3.4. A Boiuna encara D. João VI - Século XIX

D. João VI nunca foi o idiota que o cinema nacional caricaturou. D. João teve outros defeitos, mas não era imbecil. Aristófanes, ao caricaturar Sócrates como um lunático que vivia nas Nuvens (423 a.C.), ajudou a folclorizar o filósofo e a matá-lo. Sócrates o denunciou na sua histórica defesa.

Pois esses acusadores são muito e me acusam já há bastante tempo; e, além disso, vos falavam naquela idade em que mais facilmente podíeis dar crédito, quando éreis crianças e alguns de vós muito jovens, acusando-me com pertinaz tenacidade, sem que ninguém me defendesse. E o que é mais absurdo é que não se pode saber nem dizer os seus nomes, exceto, talvez, algum comediógrafo (Aristófanes). Prossigamos, pois, e vejamos, de início, qual é a acusação, de onde nasce a calúnia contra mim, baseado no qual Meleto me moveu este processo. Ora bem, que diziam os caluniadores ao caluniar-me? É necessário ler a ata da acusação jurada por esses tais acusadores: - Sócrates comete crime e perde a sua obra, investigando as coisas terrenas e as celestes, e tornando mais forte a razão mais débil, e ensinando isso aos outros. - Tal é, mais ou menos, a acusação: e isso já vistes, vós mesmos, na comédia de Aristófanes, onde aparece, aqui e ali, um Sócrates que diz caminhar pelos ares e exhibe muitas outras tolices, das quais não entendo nem muito, nem pouco (PLATÃO, 2008, p.4).

Nenhum ser humano, por mais idiota que seja, jamais pode ser resumido em uma, duas, três ou dez características. O ser humano é um feixe de eus, múltiplo, segundo a mais avançada psicanálise. O eu são trezentos “eus”, “trezentos e cinquenta”, como afirmou Mário de Andrade.

D. João VI não era um idiota glutão. Era um imperador e representava interesses.

O monarca português idealizou o primeiro projeto real, nos dois sentidos, de transplantação cultural para a colonização artístico-cultural do Brasil. Ele importou uma legião de artistas franceses com o objetivo explícito de introduzir o gosto, o ensino e a prática das “belas artes” neoclássicas na colônia Brasil. Através de um decreto imperial, e pela primeira vez em três séculos, o império português legislou para implantar uma política cultural não mais para catequizar ou ilustrar racionalmente as populações nativas, mas para educar a percepção sensorial e ensinar criação artística na colônia. Deste modo, D. João VI começou a europeização artístico-cultural da América portuguesa.

Esta foi a primeira política cultural para as artes do Estado imperialista português na colônia Brasil. Ao final, o imperador, que alguns ainda querem como um simples idiota glutão, conseguiu seus objetivos. O irônico é que muitos que assim o definem estudaram na Escola Nacional de Belas Artes idealizada por ele. Este mundo é muito estranho! Um breve retorno no tempo para ajustar cronologicamente a história.

No início do século XIX, a família real portuguesa fugiu da dominação francesa e se instalou no Brasil em 1808. Em 1813, a França foi derrotada e, em 1815, com a sede do reino de português ainda no Brasil, foi criado o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

Estes fatos alteraram o conteúdo da colonização e da política cultural da coroa portuguesa para a colônia. Se do século XVI ao início deste século XIX o traço dominante da política cultural do império era a construção da hegemonia ideológica da metrópole invasora na colônia invadida, depois da chegada da família real ao Brasil esta constância cultural de três séculos foi pela primeira vez alterada: deixou de ser uma relação metrópole – colônia, porque a sede do império não estava mais na Europa, e passou a ser uma relação marcada pela tentativa de transferir o modelo cultural institucional da metrópole para sua nova sede.

Este novo momento cultural começou em 1816, quando uma comissão de artistas franceses chegou ao Brasil. Em 12 de agosto deste mesmo ano, através de um decreto que se tornou a primeira legislação instituidora de política cultura elaborada em terras brasileiras, foi fundada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.

Independentemente se foi D. João VI que os convidou ou se foram os artistas franceses que se ofereceram para a missão, o certo é que, através deles, a metrópole continuou executando sua política cultural colonialista através de legislações culturais, sem a participação dos movimentos culturais e agora instalada em terras brasileiras.

O Decreto de 12.08.1816:

Concede pensões a diversos artistas que vieram estabelecer-se no paiz.

Attendendo ao bem commum que provém aos meus fieis vassallos de se estabelecer na Brazil um Escola Real de Sciencias, Artes e Officios, em que se promova e diffunda a instrucção e conhecimentos indispensaveis aos homens destinados não só aos empregos publicos da administração do Estado, mas tambem ao progresso da agricultura, mineralogia, industria e commercio, de que resulta a subsistencia, commodidade e civilização dos povos, maiormente neste Continente, cuja extensão, não tendo ainda o devido e correspondente numero de braço indispensaveis ao tamanho e aproveitamento do terreno, precisa dos grandes soccorros da estatistica, para aproveitar os productos, cujo valor e preciosidade podem vir a formar do Brazil o mais rico e opulento dos Reinos conhecidos; fazendo-se portanto necessario aos habitantes o estudo das Bellas Artes com applicação e referencia aos officios mecanicos, cuja pratica, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos theoreticos daquellas artes e diffusivas luzes das sciencias naturaes, physicas e exactas; e querendo para tão uteis fins aproveitar desde já a capacidade, habilidade e sciencia de alguns dos estrangeiros benemeritos, que tem buscado a minha real e graciosa protecção para serem empregados no ensino e instrucção publica daquellas artes: Hei por bem, e mesmo emquanto ás aulas daquelles conhecimentos, artes e officios não formam a parte integrante da dita Escola Real das Sciencias, Artes e Officios que eu houver de mandar estabelecer, se pague annualmente por quartéis a cada uma das pessoas declaradas na relação inserta neste meu real decreto, a assignada pelo meu Ministro e Secretario de Estado dos Negocios Estrangeiros e da Guerra, a somma de 8:032\$000 em que importam as pensões, de que por um effeito da minha real munificencia e paternal zelo pelo bem publico deste Reino, lhes faço mercê para a sua subsistencia, pagas pela Real Erario, cumprindo desde logo cada um dos dítos pensionarios com as obrigações, encargos e estipulações que devem fazer a base do contracto, que ao menos pelo tempo de seis annos hão de assignar, obrigando-se a cumprir quanto fôr tendente ao fim da proposta instrucção nacional, das bellas artes, applicadas á industria, melhoramento e progresso das outras artes e officios mecanicos. O Marquez de Aguiar, do Conselho de Estado, Ministro Assistente ao Despacho, encarregado interinamente da Repartição dos Negocios Estrangeiros e da Guerra assim o tenha entendido, e faça executar com os depachos necessarios.

Palácio do Rio de Janeiro 12 de Agosto de 1816 (BRASIL, 1816, p. 77).

Esta legislação cultural instituiu uma política cultural que embora não fosse mais para conquistar ideologicamente a colônia através da catequese ou da ilustração racionalista européia, mantinha a lógica política que vinha do século XVI. Foi uma política cultural vertical do Estado para a sociedade, da região politicamente hegemônica para a obediência das outras regiões e construída sem a participação dos movimentos culturais da sociedade.

4. AS POLÍTICAS E AS LEGISLAÇÕES CULTURAIS DO BRASIL INDEPENDENTE E CENTRAL PARA AS OUTRAS REGIÕES DO PAÍS

4.1. A Boiuna na Revolução Pernambucana de 1817

Este novo momento político estabelecido pela transferência da sede do império para o Brasil trouxe de fato um novo conteúdo à política cultural da metrópole para a colônia. O decreto imperial de 1816 institucionalizou esta nova lógica do imperialismo português. Isto não significou, porém, que a tensão entre as políticas culturais do Estado português e os movimentos culturais da colônia tivesse encerrado ou chegado a um termo. Pelo contrário. Desde o movimento e a política cultural da Inconfidência Mineira, novos movimentos foram surgindo com o mesmo conteúdo separatista, anticolonial, antiescravista e antimonárquico.

De todos estes movimentos culturais que surgiram após a Inconfidência Mineira de 1789, o mais significativo foi o movimento cultural da Revolução Pernambucana de 1817. Não foi coincidência este movimento ter surgido um ano após a implantação, por ato normativo, da primeira política artístico-cultural da metrópole instalada em terras da colônia Brasil. Estas coisas sempre estão em inter-relações.

No dia 9 de março de 2017, em uma palestra proferida na Fundação Joaquim Nabuco sobre o centenário desta Revolução, a historiadora pernambucana Socorro Ferraz formulou um balanço crítico sobre o significado deste acontecimento histórico. Um dia antes, porém, e antecipando elementos da palestra, a historiadora respondeu algumas perguntas para o Jornal do Comércio de Pernambuco sobre a composição social dos revolucionários pernambucano, a singularidade histórica do movimento, seu conteúdo e sua proposta de Constituição para um novo país independente de Portugal.

Sobre a singularidade da Revolução Pernambucana (1817) e sua diferença em relação à Inconfidência Mineira (1789) :

A Revolução de 1817 foi de natureza republicana, portanto de contestação à ordem monárquica. Ao seu tempo, foi o movimento mais radical e abrangente ocorrido no mundo afro-luso-brasileiro. É nessa revolução que se defende pela primeira vez a independência de Portugal. Embora tenha tido uma cronologia reduzida – de 6 de março a 19 de maio – ela foi a fonte de muitas outras que ocorreram em Pernambuco, como em 1821, quando a posição de Pernambuco diante da Independência se opunha ao modelo de nação de José Bonifácio, e em 1824, com Confederação do Equador. A presença dos ideais franceses, ingleses e americanos esteve muito visível. Este é o momento em que definitivamente o Brasil estaria mais

dependente da Inglaterra do que do próprio Portugal. Para Portugal este é um momento muito difícil na correlação de forças externas (GUEDES, 2017).

Sobre a composição social da Revolução e seus motivos:

Participaram da revolução: militares, comerciantes, religiosos e agricultores. A grosso modo podemos dizer que povo e elite participaram. É curioso, sobretudo pelo consenso que em geral envolve grupos sociais antagônicos. Em Pernambuco, a ideia de revolução esteve associada à ideia de libertação. A Revolução de 1817 cabe na explicação de colonizado versus colonizador, principalmente quando esta parte do Brasil colonial atingiu uma certa consciência do seu papel de elite econômica. O governo constituído não foi homogêneo: José Luís de Mendonça, magistrado, liberal moderado ao lado do jacobino Domingos José Martins e do mulato Antonio Pedro Pedroso, capitão de artilharia, maçom e exaltado nativista. O novo governo enviou a todas as câmaras das comarcas uma Lei Orgânica, que delimitava os poderes do governo provisório enquanto não fosse discutida e votada a Constituição. No dia 9 de março de 1817 decretou a abolição de vários tributos sobre lojas de fazendas, molhados, embarcações, canoas e gado (GUEDES, 2017).

Sobre a proposta de Constituição republicana e democrática para um novo país:

O que havia de vanguarda era o equilíbrio entre os poderes, a defesa da liberdade de expressão, liberdade de imprensa, da igualdade de direitos perante a lei, a lei que deve ser cumprida por todos. A garantia da instrução elementar para todos. O artigo 19 da Declaração dos Direitos Naturais e Civis do Homem diz: “Todo homem pode entrar no serviço do outro pelo tempo que quiser, porém não pode vender-se, nem ser vendido, a sua pessoa não é uma propriedade alienável”. Isso, para a época, era de fato vanguarda, pois ia de encontro à escravidão. O restante era de manutenção da ordem vigente, como a defesa da propriedade, a soberania nacional, a segurança dos direitos, o respeito às leis etc.(GUEDES, 2017).

Estes eram os motivos e o conteúdo da Revolução Pernambucana de 1817. Porém, além deste conteúdo político separatista, anticolonial, antiescravista e antimonárquico que inspirou o movimento cultural da Revolução, havia dois princípios mais especificamente culturais na pauta do movimento.

O primeiro, já citado, era a liberdade de imprensa. Foi a primeira vez que este princípio apareceu na pauta de um movimento cultural de alguma revolta popular no Brasil, fosse ela separatista ou não. Este princípio esteve na pauta de todos os movimentos culturais posteriores e em todas as políticas culturais construídas por estes movimentos.

O segundo princípio foi o da identidade nativista e nacionalista do movimento cultural da Revolução. Identidade nativista porque voltado para as raízes culturais dos povos tradicionais nativos. A hóstia das missas passou a ser feita com farinha de mandioca, por exemplo. Uma referência a um elemento da culinária dos povos indígenas. Identidade

nacionalista porque estas ações culturais objetivavam a construção de uma cultura nacional da uma futura república pernambucana para diferenciá-la culturalmente da cultura portuguesa.

Estes dois princípios deram um conteúdo original ao movimento e a política cultural da Revolução Pernambucana de 1817. É claro que este movimento não teve tempo para institucionalizar sua política cultural por um ato normativo em um Estado nacional independente. Nem teve uma expressão estético-artística particular emergida de suas entranhas. Mas, pelo seu conteúdo já revelado, este foi de fato um movimento cultural singular na história do Brasil. Não apenas pela resistência e tensão contra a política cultural e a legislação cultural do colonialismo português. Mas principalmente por ser um movimento cultural que formulou uma política cultural separatista, nativista e nacionalista.

Cinco anos depois, em 1822, os movimentos separatistas conseguiram separar o Brasil de Portugal e criar uma nova nação independente na América do Sul. Contudo, a monarquia portuguesa se nacionalizou e manteve o poder oligárquico, aristocrático e escravocrata até a proclamação da República em 1889... Aos fatos!

4.2. A Boiuna excluída pela monarquia nacionalizada

Vários fatores externos e internos condicionaram a separação do Brasil de Portugal em 1822. A conjuntura externa da situação de Portugal na Europa e a repercussão interna da política externa do império colonial português explicam o movimento de independência do Brasil como uma nova nação na América Latina.

Os fatores externos mais significativos foram os seguintes:

1) Pressão internacional contra o chamado Pacto Colonial, que garantia o monopólio comercial imposto por Portugal sobre os produtos fabricados no Brasil. Esta pressão internacional de outros países estava associada à pressão interna da aristocracia agrária e dos comerciantes brasileiros, que reivindicavam liberdade econômica para comercializar seus produtos com outros países.

2) Abertura dos portos brasileiros às nações amigas. Um passo importante para o fim do Pacto Colonial.

3) Movimentos de libertação e de independência nacional em outras países, como a Independência dos Estados Unidos (1776) e a Revolução Francesa (1789). Estes movimentos anticoloniais e antimonárquicos importaram seus ideais libertários e influenciaram movimentos semelhantes em outras sociedades ainda subjugadas pelo colonialismo e pelo

regime absolutista monárquico. Inspirados nestes movimentos internacionais, vários movimentos separatistas internos surgiram e se insurgiram contra o domínio português sobre o Brasil.

Além destes fatores externos da conjuntura internacional, fatores internos da conjuntura nacional, inter-relacionados com àqueles, criaram as condições para o movimento de Independência Nacional do Brasil e sua conseqüente separação de Portugal. É preciso compreender a complexidade desta inter-relação entre os múltiplos fatores nacionais e internacionais para evitar determinismos apressados, dogmatismos insuficientes e factualismos grosseiros.

No Brasil, o fator econômico mais determinante, e que também mais influenciava os anseios de libertação nacional, era o interesse das classes dominantes, especialmente da aristocracia agrária e dos grandes comerciantes exportadores, em romper com os bloqueios impostos pelo Pacto Colonial. Nesta conjuntura, e nesta altura dos acontecimentos, a independência do Brasil era o único caminho vislumbrado por estes setores para se livrarem do monopólio comercial através do qual o imperialismo mercantilista português controlava e submetia a economia da colônia aos interesses da metrópole. Este monopólio impedia o crescimento econômico da colônia, pois limitava a comercialização dos produtos fabricados no Brasil e, com isto, obstaculizava o aumento da fabricação de mercadorias brasileiras.

A Inconfidência Mineira de 1789 foi o primeiro movimento separatista brasileiro a reivindicar a independência nacional. Mas foi a Conjuração Baiana de 1798 o primeiro movimento pela independência que ultrapassou os interesses separatistas das elites econômicas e apresentou uma proposta popular de libertação nacional.

Com a Independência de 1822, e nacionalizada a monarquia colonial, a lógica da política cultural da antiga metrópole imperial portuguesa foi assumida pela monarquia brasileira. As políticas culturais do período colonial e do Reino Unido sempre foram atos verticais do Estado imperialista, sempre instituídas através de atos normativos, sempre sem a participação dos movimentos culturais e sempre da região hegemônica da capital da colônia para a obediência servil do resto do país. Mas, diferente do período colonial, marcado por políticas culturais catequistas e iluministas, e, diferente também da fase do Reino Unido, marcado por uma política cultural voltada para as belas-artes elitistas, o conteúdo da política cultural da monarquia portuguesa nacionalizada considerou um conceito amplo de cultura e incluiu a educação, a inovação tecnológica e a comunicação social.

Dentro desta lógica histórica da relação metrópole-colônia, e apesar dela, durante o Primeiro Reinado D. Pedro I estabeleceu uma política cultural ampla para fortalecer o país independente. O objetivo desta política cultural não era apenas ensinar as belas artes, influenciar sua criação e patrocinar sua difusão, como no período do Reino Unido. Mas também criar mecanismos estruturantes fortalecer a educação, a inovação tecnológica e a comunicação social. Para este fim, e com a velha lógica vertical autoritária do Estado para a sociedade, D. Pedro I assinou leis determinando a criação da rede pública de ensino nas províncias, regulamentando a liberdade de imprensa e garantindo incentivo financeiro à inovação tecnológica.

Isto significa que, em um Brasil já independente, as oligarquias agrárias e escravocratas já não se preocupavam tão somente em manter sua hegemonia ideológica através da cristianização ou da ilustração racionalista dos povos indígenas e afrodescendentes escravizados. Nem mesmo apenas transplantar para o país o sistema institucional de formação e difusão das belas-artes que funcionava na metrópole. Através de D. Pedro I, esta oligarquia decidiu construir aparelhos de Estado para difundir a cultura europeia no Brasil. E mais: decidiu também estimular a invenção tecnológica para possibilitar o desenvolvimento econômico e regulamentar a comunicação social para controlá-la e, com isso, conquistar legitimidade ideológica para a monarquia nacionalizada.

Contudo, este conteúdo progressista da política cultural de D. Pedro I não nasceu na sua cabeça, nem nos debates da Assembléia Constituinte dissolvida de 1823 e nem na Constituição outorgada por ele em 1824. Os direitos civis consagrados no artigo 179 desta Constituição de 1824, e também nas legislações culturais regulamentadoras, nasceram nas revoltas separatistas que começaram ainda no final do século XVIII e que se consolidaram apenas com a Independência do Brasil em 1822.

Vários destes direitos culturais efetivados pela Constituição de 1824 e pela política cultural de D. Pedro I nasceram nos ideais da Inconfidência Mineira de 1789, da Conjuração Carioca de 1794, da Conjuração Baiana 1798 e da Revolução Pernambucana de 1817. Entre estes direitos culturais surgidos nas revoltas separatistas, assegurados pela Constituição de 1824 e efetivados pela política cultural de D. Pedro I, estão os seguintes: liberdade cultural, liberdade de expressão artística, liberdade de pensamento, liberdade de expressão, liberdade de imprensa, direito à educação pública, direito de acesso às ciências, às belas letras e às artes,

direitos autorais sobre a criação e ainda o direito ao incentivo financeiro para a invenção tecnológica.

Sobre as garantias constitucionais na Constituição de 1824: “Art. 179. A inviolabilidade dos Direitos Cívicos e Políticos dos Cidadãos Brasileiros, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Império” (BRASIL, 1824).

Sobre a liberdade cultural: “XXIV. Nenhum gênero de trabalho, de cultura, indústria, ou commercio pôde ser proibido, uma vez que não se oponha aos costumes públicos, à segurança, e saúde dos Cidadãos” (BRASIL, 1824).

Sobre liberdade de pensamento, comunicação, expressão e imprensa: “IV. Todos podem comunicar os seus pensamentos, por palavras, escritos, e publicá-los pela Imprensa, sem dependência de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste Direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar” (BRASIL, 1824).

Sobre a liberdade de consciência: “V. Ninguém pôde ser perseguido por motivo de Religião, uma vez que respeite a do Estado, e não ofenda a Moral Publica” (BRASIL, 1824).

Sobre o direito à educação pública :“XXXII. A Instrução primaria, e gratuita a todos os Cidadãos” (BRASIL, 1824).

Sobre o direito de acesso à ciência, as belas-letas e as artes:“XXXIII. Collegios, e Universidades, aonde serão ensinados os elementos das Sciencias, Bellas Letras, e Artes”(BRASIL, 1824).

Sobre direito autoral e direito ao incentivo financeiro por invenção tecnológica: “XXVI. Os inventores terão a propriedade das suas descobertas, ou das suas produções. A Lei lhes assegurará um privilegio exclusivo temporário, ou lhes remunerará em ressarcimento da perda, que hajam de sofrer pela vulgarização” (BRASIL, 1824).

Deste modo, o que foi conteúdo das políticas culturais de vários movimentos político-culturais separatistas virou garantia constitucional. Entre estas garantias, vários direitos culturais. Para regulamentar e efetivar estes direitos culturais, D. Pedro I criou a primeira política estatal de cultural do Brasil independente e várias legislações culturais que a institucionalizaram.

Quais legislações culturais foram estas?

Antes da Independência de 1822, em 1821, um ano antes da separação de Portugal, as revoltas populares denominadas movimentos separatistas conquistaram duas grandes

vitórias contra a política cultural elitista, excludente e repressora do Imperial Colonial. Um Decreto Imperial de 2 de março de 1821, assinado por D. João VI, estabeleceu a liberdade de imprensa. Outro, de 23 de maio, assinado pelo príncipe regente D. Pedro I, “deu providências” para a garantia da liberdade individual.

Sobre a liberdade de imprensa - Decreto Imperial 02/03/1821:

Fazendo-se dignas da Minha Real consideração as reiteradas representações que as pessoas doulas e zelosas do processo da civilização e das letras tem feito subir á Minha Soberana Presença, tanto sobre os embaraços, que a prévia censura dos escriptos oppunha á propagação da verdade, como sobre os abusos que uma illimitada liberdade de imprensa podia trazer á religião, á moral, ou publica tranquillidade; Hei por bem ordenar: Que, enquanto pela Constituição Commettida ás Côrtes de Portugal se não acharem regulares as formalidades, que devem preencher os livreiros e editores, fiquem suspensa a prévia censura que pela actual Legislação se exigia para a impressão dos escriptos que se intente publicar: observando-se as seguintes disposições:

Todo o impressor será obrigado a remetter ao Director dos Estudos, ou quem suas vezes fizer, dois exemplares das provas que se tirarem de cada folha na imprensa, sem suspensão dos ulteriores trabalhos; afim de que o Director dos Estudos, distribuindo uma dellas a algum dos Censores Regios, e ouvido o seu parecer, deixe proseguir na impressão, não se encontrando nada digno de censura, ou a faça suspender, até que se façam suspender, até que se façam as necessarias correcções, nocaso unicamente de se achar, que contém alguma cousa contra a religião, a moral, e bons costumes, contra a Constituição e Pessoa do Soberano, ou contra a publica tranquillidade: ficando elle responsavel ás partes por todas as perdas e danos, que de tal suspensão e demoras provierem, decidindo-se por arbitros tanto a causa principal de injusta censura, como a secundaria das perdas e damnos: e escolhendo o Director dos Estudos os arbitros por parte da Justiça, bem como o julgador, salvas as excepções de pejo ou suspeição, que á parte possam competir, na fórmula de direito.

Do mesmo modo deverão os livreiros mandar successivamente ao Director dos Estudos, ou quem suas vezes fizer, listas dos livros que tiverem de venda, e que se não achem em precedente lista, remettendo os que pelo mesmo Director lhes forem pedidos para serem examinados; e caso nelles se encontre cousa, que offenda algum dos mencionados pontos, deverá o Director dos Estudos mandar prohibir a ulterior venda, entregando-se na Livraria Publica, a menos que, sendo de importação, seu dono não prefira reexporta-los.

O impressor ou livreiro, que faltar em cumprir com o disposto neste Decreto, incorrerá na pena pecuniaria, que não será menos de 100\$000, nem mais de 600\$000; e além disso na correccional de custodia, de oito dias ao menos, ou de tres mezes ao mais, nos casos de maior gravidade; confiscados em ambos os casos os livros apprehendidos.

E como pelo acto espontaneo da Minha Soberania, com que Hei por bem suspender até a promulgação da Constituição, a censura prévia, que prende e retarda a publicação e circulação dos escriptos, não é bem podia ser Minha Intenção abrir a porta á libertina dissolução no abuso da imprensa; hei por expressamente declarado que se por algum modo, se introduzirem no publico, apezar das cautelas acima ordenadas, ou pela falta da sua observancia, escriptos sediciosos ou subversivos da religião e da moral, fiquem responsaveis ás Justicas destes Meus Reinos, pela natureza e consequencias das doutrinas ou asserções nelles contidas, em primeiro logar seus autores, e quando estes não sejam conhecidos, os editores, e a final os vendedores ou distribuidores, no caso que se lhe prove conhecimento e complicitade na disseminação de taes doutrinas ou asserções.

A Mesa do Desembargo do Paço o tenha assim entendido e faça executar (BRASIL, 1821).

Sobre a garantia da liberdade individual - Decreto Imperial 23/05/182:

Vendo que nem a Constituição da Monarchia Portugueza, em suas disposições expressas na Ordenação do Reino, nem mesmo a Lei da Reformação da Justiça de 1582, com todos os outros Alvarás, Cartas Régias, e Decretos de Meus augustos avós tem podido affirmar de um modo inalteravel, como é de Direito Natural, a segurança das pessoas; e Constando-Me que alguns Governadores, Juizes Criminaes e Magistrados, violando o Sagrado Deposito da Jurisdicção que se lhes confiou, mandam prender por mero arbitrio, e antes de culpa formada, pretextando denuncias em segredo, suspeitas vehementes, e outros motivos horrorosos à humanidade para ipunimente conservar em masmorras, vergados com o peso de ferros, homens que se congregaram convidados por os bens, que lhes offerecera a Instituição das Sociedades Civis, o primeiro dos quizes é sem duvida a segurança individual; E sendo do Meu primeiro dever, e desempenho de Minha palavra o promover o mais austero respeito à Lei, e antecipar quanto ser possa os beneficios de uma Constituição liberal: Hei por bem excitar, por a maneira mais efficaz e rigorosa, a observancia da sobre mencionada legislação, ampliando-a, e ordenando, como por este Decreto Ordeno, que desde a sua data em diante nenhuma pessoa livre no Brazil possa jamais ser presa sem ordem por escripto do Juiz, ou Magistrado Criminal do territorio, excepto sómente o caso de flagrante delicto, em que qualquer do povo deve prender o delinquente. Ordeno em segundo logar, que nenhum Juiz ou Magistrado Criminal possa expedir ordem de prisão sem preceder culpa formada por inquirição summaria de tres testemunhas, duas das quaes jurem contestes assim o facto, que em Lei expressa seja declarado culposo, como a designação individual do culpado; escrevendo sempre sentença interlocutoria que o obrigues a prisão e livramento, a qual se guardará em segredo até que possa verificar-se a prisão do que assim tiver sido pronunciado delinquente. determino em terceiro logar que, quando se acharem presos os que assim forem indicados criminosos se lhes faça immediata, e successivamente o processo, que deve findar dentro de 48 horas peremptorias, improrrogaveis, e contadas do momento da prisão, principiando-se, sempre que possa ser, por a confrontação dos réos com as testemunhas que os culpam, e ficando alertas, e publicas todas as provas, que houverem, para assim facilitar os meios de justa defesa, que a ninguem se devem difficultar, ou tolher, exceptuando-se por ora das disposições deste paragrapho os casos, que provados, merecerem por as Leis do Reino pena de morte, acerca dos quizes se procederá infallivelmente nos termos dos §§ 1º e 2º do Alvará de 31 de março de 1742. Ordeno em quarto logar que, em caso nenhum possa alguém ser lançado em segredo, ou masmorra estreita, ou infecta, pois que a prisão deve só servir para guardar as pessoas, e nunca para adoecer e flagellar; ficando implicitamente abolido para sempre o uso de correntes, algemas, grilhões, e outros quesquer ferros inventados para martyrisar homens ainda não julgados a soffrer qualquer pena afflictiva por sentença final; entendendo-se todavia que os Juizes, e Magistrados Criminaes poderão conservar por algum tempo, em casos gravissimos, incomunicaveis os delinquentes, contanto que seja e casa arejadas e commodas, e nunca manietados, ou soffrendo qualquer especie de tormento. Determino finalmente que a contravenção, legalmente provada, das disposições do presente Decreto, seja irremissivelmente punida com o perdimento do emprego, e inhabilidade perpetua para qualquer outro, em que haja exercicio de jurisdicção. O Conde dos Arcos, do Conselho de sua Magestade, Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Reino do Brazil e Estrangeiros, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários.

Palácio do Rio de Janeiro em 23 de Maio de 1821.

Com a rubrica do Principe Regente. Conde dos Arcos (BRASIL, 1821).

Realizada a separação de Portugal, outorgada a Constituição Federal de 1824 e garantidos constitucionalmente vários direitos culturais reivindicados por movimentos culturais separatistas, o parlamento aprovou e D. Pedro I sancionou três legislações com forte impacto na vida cultural do novo país. Duas legislações criando a estrutura educacional básica e superior. E outra incentivando a invenção tecnológica.

Duas legislações sancionadas por D. Pedro I em 1827 regulamentaram a educação pública no país.

A Carta de Lei de 11 de agosto criou os cursos de Ciências Jurídicas e Sociais, como se grafava na época, em São Paulo e Olinda.

Crêa dous Cursos de sciencias Juridicas e Sociaes, um na cidade de S. Paulo e outro na de Olinda.

Dom Pedro Primeiro, por Graça de Deus e unanime aclamação dos povos, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brazil: Fazemos saber a todos os nossos subditos que a Assembléia Geral decretou, e nós queremos a Lei seguinte:

Art. 1.º - Crear-se-ão dous Cursos de sciencias jurídicas e sociais, um na cidade de S. Paulo, e outro na de Olinda, e nelles no espaço de cinco annos, e em nove cadeiras, se ensinarão as matérias seguintes:

1.º ANNO

1ª Cadeira. Direito natural, publico, Analyse de Constituição do Império, Direito das gentes, e diplomacia.

2.º ANNO

1ª Cadeira. Continuação das materias do anno antecedente.

2ª Cadeira. Direito publico ecclesiastico.

3.º ANNO

1ª Cadeira. Direito patrio civil.

2ª Cadeira. Direito patrio criminal com a theoria do processo criminal.

4.º ANNO

1ª Cadeira. Continuação do direito patrio civil.

2ª Cadeira. Direito mercantil e marítimo.

5.º ANNO

1ª Cadeira. Economia politica.

2ª Cadeira. Theoria e pratica do processo adoptado pelas leis do Imperio.

Art. 2.º - Para a regencia destas cadeiras o Governo nomeará nove Lentes proprietarios, e cinco substitutos.

Art. 3.º - Os Lentes proprietarios vencerão o ordenado que tiverem os Desembargadores das Relações, e gozarão das mesmas honras. Poderão jubilar-se com o ordenado por inteiro, findos vinte annos de serviço.

Art. 4.º - Cada um dos Lentes substitutos vencerá o ordenado annual de 800\$000.

Art. 5.º - Haverá um Secretario, cujo officio será encarregado a um dos Lentes substitutos com a gratificação mensal de 20\$000.

Art. 6.º - Haverá u Porteiro com o ordenado de 400\$000 annuais, e para o serviço haverão os mais empregados que se julgarem necessarios.

Art. 7.º - Os Lentes farão a escolha dos compendios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feitos, com tanto que as doutrinas estejam de accôrdo com o systema jurado pela nação. Estes compendios, depois de approvados pela Congregação, servirão interinamente; submettendo-se porém á approvação da

Assembléa Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer ás escolas, competindo aos seus autores o privilegio exclusivo da obra, por dez annos.

Art. 8.º - Os estudantes, que se quizerem matricular nos Cursos Juridicos, devem apresentar as certidões de idade, porque mostrem ter a de quinze annos completos, e de approvaçõ da Lingua Franceza, Grammatica Latina, Rhetorica, Philosophia Racional e Moral, e Geometria.

Art. 9.º - Os que freqüentarem os cinco annos de qualquer dos Cursos, com approvaçõ, conseguirão o grão de Bachareis formados. Haverá tambem o grão de Doutor, que será conferido áquelles que se habilitarem som os requisitos que se especificarem nos Estatutos, que devem formar-se, e sò os que o obtiverem, poderão ser escolhidos para Lentes.

Art. 10.º - Os Estatutos do VISCONDE DA CACHOEIRA ficarão regulando por ora naquillo em que forem applicaveis; e se não oppuzerem á presente Lei. A Congregaçõ dos Lentes formará quanto antes uns estatutos completos, que serão submettidos á deliberaçõ da Assembléa Geral.

Art. 11.º - O Governo crearà nas Cidades de S. Paulo, e Olinda, as cadeiras necessarias para os estudos preparatorios declarados no art. 8.º.

Mandamos portanto a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execuçõ da referida Lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir e guardar tão inteiramente, como nella se contém. O Secretario de Estado dos Negocios do Imperio a faça imprimir, publicar e correr. Dada no Palacio do Rio de Janeiro aos 11 dias do mez de agosto de 1827, 6.º da Independencia e do Imperio.

IMPERADOR com rubrica e guarda. (L.S.)

VISCONDE DE S. LEOPOLDO.

Este texto não substitui o publicado na CLIBR, de 1827

Carta de Lei pela qual Vossa Majestade Imperial manda executar o Decreto da Assembléa Geral Legislativa que houve por bem sancionar, sobre a criaçõ de dous cursos juridicos, um na Cidade de S. Paulo, e outro na de Olinda, como acima se declara.

Para Vossa Majestade Imperial ver.

Albino dos Santos Pereira a fez.

Registrada a fl. 175 do livro 4.º do Registro de Cartas, Leis e Alvarás. - Secretaria de Estado dos Negocios do Imperio em 17 de agosto de 1827. - Epifanio José Pedrozo. Pedro Machado de Miranda Malheiro.

Foi publicada esta Carta de Lei nesta Chancellaria-mór do Imperio do Brazil. - Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1827. - Francisco Xavier Raposo de Albuquerque.

Registrada na Chancellaria-mór do Imperio do Brazil a fl. 83 do livro 1.º de Cartas, Leis, e Alvarás. - Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1827. - Demetrio José da Cruz (BRASIL, 1825).

A lei de 15 de outubro do mesmo ano criou as escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares do país.

Manda crear escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império.

D. Pedro I, por Graça de Deus e unânime aclamaçõ dos povos, Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brazil: Fazemos saber a todos os nossos súditos que a Assembléa Geral decretou e nós queremos a lei seguinte:

Art. 1.º Em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos, haverão as escolas de primeiras letras que forem necessárias.

Art. 2.º Os Presidentes das províncias, em Conselho e com audiência das respectivas Câmaras, enquanto não estiverem em exercício os Conselhos Gerais, marcarão o número e localidades das escolas, podendo extinguir as que existem em lugares pouco populosos e remover os Professores delas para as que se criarem, onde mais aproveitem, dando conta a Assembléa Geral para final resoluçõ.

Art. 3º Os presidentes, em Conselho, taxarão interinamente os ordenados dos Professores, regulando-os de 200\$000 a 500\$000 anuais, com atenção às circunstâncias da população e carestia dos lugares, e o farão presente a Assembléa Geral para a aprovação.

Art. 4º As escolas serão do ensino mútuo nas capitais das províncias; e serão também nas cidades, vilas e lugares populosos delas, em que for possível estabelecerem-se.

Art. 5º Para as escolas do ensino mútuo se aplicarão os edifícios, que couberem com a suficiência nos lugares delas, arranjando-se com os utensílios necessários à custa da Fazenda Pública e os Professores que não tiverem a necessária instrução deste ensino, irão instruir-se em curto prazo e à custa dos seus ordenados nas escolas das capitais.

Art. 6º Os professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações de aritmética, prática de quebrados, decimais e proporções, as noções mais gerais de geometria prática, a gramática de língua nacional, e os princípios de moral cristã e da doutrina da religião católica e apostólica romana, proporcionados à compreensão dos meninos; preferindo para as leituras a Constituição do Império e a História do Brasil.

Art. 7º Os que pretenderem ser providos nas cadeiras serão examinados publicamente perante os Presidentes, em Conselho; e estes proverão o que for julgado mais digno e darão parte ao Governo para sua legal nomeação.

Art. 8º Só serão admitidos à opposição e examinados os cidadãos brasileiros que estiverem no gozo de seus direitos civis e políticos, sem nota na regularidade de sua conduta.

Art. 9º Os Professores atuais não serão providos nas cadeiras que novamente se criarem, sem exame de aprovação, na forma do Art. 7º.

Art. 10. Os Presidentes, em Conselho, ficam autorizados a conceder uma gratificação anual que não exceda à terça parte do ordenado, àqueles Professores, que por mais de doze anos de exercício não interrompido se tiverem distinguido por sua prudência, desvelos, grande número e aproveitamento de discípulos.

Art. 11. Haverão escolas de meninas nas cidades e vilas mais populosas, em que os Presidentes em Conselho, julgarem necessário este estabelecimento.

Art. 12. As Mestras, além do declarado no Art. 6º, com exclusão das noções de geometria e limitado a instrução de aritmética só as suas quatro operações, ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica; e serão nomeadas pelos Presidentes em Conselho, aquelas mulheres, que sendo brasileiras e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimento nos exames feitos na forma do Art. 7º.

Art. 13. As Mestras vencerão os mesmos ordenados e gratificações concedidas aos Mestres.

Art. 14. Os provimentos dos Professores e Mestres serão vitalícios; mas os Presidentes em Conselho, a quem pertence a fiscalização das escolas, os poderão suspender e só por sentenças serão demitidos, provendo interinamente quem substitua.

Art. 15. Estas escolas serão regidas pelos estatutos atuais se não se opuserem a presente lei; os castigos serão os praticados pelo método Lancaster.

Art. 16. Na província, onde estiver a Corte, pertence ao Ministro do Império, o que nas outras se incumbe aos Presidentes.

Art. 17. Ficam revogadas todas as leis, alvarás, regimentos, decretos e mais resoluções em contrário.

Mandamos, portanto a todas as autoridades, a quem o conhecimento e execução da referida lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir, e guardar tão inteiramente como nela se contém. O Secretário de Estado dos Negócios do Império a faça imprimir, publicar e correr. Dada no Palácio do Rio de Janeiro, aos 15 dias do mês de outubro de 1827, 6o da Independência e do Império.

IMPERADOR com rubrica e guarda.

VISCONDE DE SÃO LEOPOLDO.

Carta de Lei, pela qual Vossa Majestade Imperial manda executar o decreto da Assembléa Geral Legislativa, que houve por bem sancionar, sobre a criação de escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império, na forma acima declarada.

Para Vossa Majestade Imperial ver.

Joaquim José Lopes a fez (BRASIL, 1827).

Em 1830, também em agosto, D. Pedro I sancionou a lei que concedeu incentivo “ao que descobrir, inventar ou melhorar tecnologicamente uma indústria útil[...]” (BRASIL, 1830).

Concede privilegio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma industria util e um premio que introduzir uma industria estrangeira, e regula sua concessão.

D. Pedro I, pela Graça de Deus, e Unanime Acclamação dos povos, Imperador Constitucional e Defensor Perpetuo do Brasil. Fazemos saber a todos os Nossos Subditos que a Assembléa Geral Decretou, e Nós Queremos a Lei seguinte:

Art. 1º A Lei assegura ao descobridor, ou inventor de uma industria util a propriedade e o uso exclusivo da sua descoberta, ou invenção.

Art. 2º O que melhorar uma descoberta, ou invenção, tem no melhoramento o direito de descobridor, ou inventor.

Art. 3º Ao introductor de uma industria estrangeira se dará um premio proporcionado á utilidade, e difficuldade da introducção.

Art. 4º O direito do descobridor, ou inventor, será firmado por uma patente, concedida gratuitamente, pagando só o sello, e o feitio; e para conseguil-a:

1º Mostrará por escripto que a industria, a que se refere, é da sua propria invenção, ou descoberta.

2º Depositará no Archivo Publico uma exacta e fiel exposição dos meios e processos, de que se serviu, com planos, desenhos ou modelos, que os esclareça, e se elles, se não puder illustrar exactamente a materia.

Art. 5º As patentes se concederão segundo a qualidade da descoberta ou invenção, por espaço de cinco até vinte annos: maior prazo só poderá ser concedido por lei.

Art. 6º Se o Governo comprar o segredo da invenção, ou descoberta, fal-o-ha publicar; no caso porém, de ter unicamente concedido patente, o segredo se conservará occulto até que expire o prazo da patente. Findo este, é obrigado o inventor ou descobridor a patentear o segredo.

Art. 7º O infractor do direito de patente perderá os instrumentos e productos, e pagará além disso uma multa igual á decima parte do valor dos productos fabricados, e as custas, ficando sempre sujeito á indemnização de perdas de damnos. Os instrumentos, e productos e a multa, serão applicados ao dono da patente.

Art. 8º O que tiver uma patente, poderá dispor della, como bem lhe parecer, usando elle mesmo, ou cedendo-a a um, ou a mais.

Art. 9º No caso de se encontrarem dous, ou mais, nos meios, por que tenham conseguido qualquer fim, e coincidindo ao mesmo tempo em pedir a patente, esta se concederá a todos.

Art. 10. Toda a patente cessa, e é nenhuma:

1º Provando-se que o agraciado faltou á verdade, ou foi diminuto, occultando materia essencial na exposição, ou declaração, que fez para obter a patente.

2º Provando-se a o que se diz inventor, ou descobridor, que a invenção, ou descoberta, se acha impressa, e descripta tal que elle a apresentou, como sua.

3º Se o agraciado não puzer em pratica a invenção, ou descoberta, dentro de dous annos depois de concedida a patente.

4º Se o descobridor, ou inventor, obteve pela mesma descoberta, ou invenção, patente em paiz estrangeiro. Neste caso porém terá, como introductor, direito ao premio estabelecido no art. 3º.

5° Se o genero manufacturado, ou fabricado fôr reconhecido nocivo ao publico, ou contrario ás leis.

6° Cessa tambem o direito de patente para aquelles, que antes da concessão della usavam do mesmo invento, ou descoberta.

Art. 11. O Governo fica autorizado a mandara passar as patente, conformando-se com a disposição da presente Lei, sendo sempre ouvido o Procurador da Corôa, Fazenda e Soberania Nacional.

Art. 12. Ficam revogadas todas as Leis e disposições em contrario.

Mandamos portanto a todas as autoridades , a quem o conhecimento e execução da referida Lei pertencer, que a cumpram, e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nella se contém. O Secretário de Estado dos Negocios do Imperio a faça imprimir, publicar e correr.

Dada no Palacio do Rio de Janeiro aos vinte e oito dias do mez de Agosto de mil oitocentos e trinta, nono da Independencia e do Imperio.

Imperador com rubrica e guarda.

(L.S) Visconde de Alcantara.

Carta de Lei pela qual Vossa Magestade Imperial Manda executar o Decreto da Assembléa Geral Legislativa, que Houve por bem Sancconar, e em que se estabelecem os casos e meios de assegurar aos descobridor ou inventor de uma industria util, a propriedade, e o uso exclusivo da sua descoretta, ou invenção, na fórma acima declarada.

Para Vossa Magestade Imperial Vêr.

Luiz Joaquim dos Santos Marrocos a fez

Registrada a fls; 129 do L. 5° do registro de Leis, Alvarás, e Cartas. Secretaria de Estado dos Negocios do Imperio, 30 de Agosto de 1830. - Albino dos Santos Pereira.

Antonio José de Carvalho Chaves.

Foi publicada esta Carta de Lei nesta Chancellaria-mór do Império do Brazil. - Rio de Janeiro, 4 de Setembro de 1830.- Francisco Xavier Rapozo de Albuquerque.

Registrada a fl. 1 do Liv. 2° do Registro de Leis. - Chancellaria-mór do Imperio, 4 de Setembro de 1830. - Manoel de Azevedo Marques (BRASIL, 1830).

Se analisarmos estes atos normativos de D. Pedro I por um conceito amplo de cultura, conceito que incluia a educação, a tecnologia e a comunicação social, estas três legislações culturais, pensadas em seu conjunto, representaram, na prática, a primeira política estatal de cultura do Brasil independente. É verdade que esta política cultural manteve as duas tendências permanentes das políticas culturais do Brasil Colônia e do Brasil Reino Unido. Ela foi instituída como um ato do Estado para a sociedade e do centro político-econômico do país para as outras regiões. Não houve participação de movimentos culturais na sua construção e no seu conteúdo. Seu significado é o de ser a primeira intervenção da monarquia no universo cultural no Brasil Independente.

Foram estas as legislações culturais de D. Pedro I que institucionalizaram a política cultural do Primeiro Reinado. Historicamente, estes atos normativos foram também as primeiras legislações culturais instituidoras da primeira política estatal de cultural do Brasil independente. O conteúdo, a forma e o ângulo desta política cultural de Estado foram europeus e elitistas, mesmo que emergidos como propostas dos movimentos populares de

independência nacional. Por trás da fórmula liberal-burguesa da monarquia constitucional ilustrada, esta política cultural garantidora de direitos culturais foi instituída para fortalecer a civilização europeia aqui nestes trópicos. Mas, de qualquer modo, o caráter público do sistema educacional, o incentivo ao desenvolvimento tecnológico, a institucionalização de direitos autorais e a liberdade de expressão possuíam conteúdos nacionalistas e valiam para todos.

Isto, porém, não contradita a tese que coloca estas legislações e esta política cultural dentro da lógica das legislações e das políticas culturais que veio do período colonial e do Reino Unido. Esta primeira política cultural e esta primeira legislação da monarquia nacionalizada no Brasil independente foram atos verticais do Estado para a sociedade, da região hegemônica para as outras regiões do país e sem a participação democrática dos movimentos culturais do período. A Boiuna mítica, os movimentos político-culturais separatistas e abolicionistas, a sociedade organizada, os intelectuais e os artistas libertários não participaram, senão como rebelde pressão inicial, do conteúdo desta política cultural do Estado.

*

O Segundo Reinado, embora mais longo, não criou nada de novo nas políticas oficiais de cultura. Mas isto merece uma relativização.

Em outros termos: É verdade que D. Pedro II não mais seguiu a política cultural catequista dos séculos XVI, XVII e metade do XVIII. Sua política cultural não era a catequista, de construir a dominação ideológica pela fé, nem a política cultural iluminista da segunda metade do século XVIII, que tentou construir a dominação ideológica impondo a racionalidade europeia nos trópicos. Mas sua política cultural seguiu o modelo fundado no Reino Unido por D. João VI, seu avô, combinado com a primeira política cultural do Brasil independente, criada por seu pai D. Pedro I. Neste sentido D. Pedro II não criou nenhuma política cultural com conteúdo novo e nem legislações culturais instituidoras destas políticas.

A política cultural criada por seu avô D. João VI teve dois eixos. O primeiro eixo foi a construção de aparelhos institucionais de Estado para difundir o ensino das belas artes, das letras e as ciências. O segundo eixo foi o financiamento da criação artística.

Ampliando o conteúdo desta política cultural do Reino Unido, D. Pedro II estimulou a criação e financiou o posterior funcionamento do Instituto Histórico e Geográfico (1838), criou o Conservatório Imperial de Música (1841), a Imperial Academia de Música e Ópera

Nacional (1857), o Liceu de Artes e Ofícios (1858) e fortaleceu a Imperial Escola de Belas Artes, criada em 1826 por D. Pedro I. Além de fortalecer o ensino das artes, D. Pedro II financiou a criação artística com bolsas de estudo para artistas brasileiros no exterior, especialmente em escolas de artes e conservatórios musicais.

Ao mesmo tempo em que ampliou a política cultural do Reino Unido, criada por seu avô D. João VI, D. Pedro II combinou esta ampliação com a ampliação da política cultural do Primeiro Reinado, criada por legislações culturais estabelecidas por seu pai D. Pedro I. Para este fim, D. Pedro II alterou e ampliou a política cultura de D. Pedro I que alcançava a educação e a inovação tecnológica.

Na área da educação, por exemplo, D. Pedro II ampliou o sistema público de ensino fundado por D. Pedro I criando escolas para cegos (1854) e surdos-mudos (1857). Na área de tecnologia, D. Pedro II incentivou a troca de tecnologia com outros países e a tecnologia de produção agrícola. Esta política de apoio a inovação tecnológica foi efetivada especialmente através do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Há um estudo interessante sobre inovação tecnológica no Período Imperial feito pelos pesquisadores Marques Parracho Sant'Anna e Rafael de Almeida Daltro Bosisio, do Centro de História e Documentação Sabrina Diplomática (CHDD) do Itamaraty.

Em uma síntese histórica, foram estas as características e foi este o conteúdo da política cultural de D. Pedro II durante o segundo reinado. O Imperador e o Congresso não legaram nenhuma lei ou decreto que institucionalizasse uma nova política cultural do Estado sobre a realidade cultural do país.

Do mesmo modo que as políticas e legislações culturais colonialistas do período colonial, do Reino Unido e do Primeiro Reinado, D. Pedro II impôs políticas do Estado para a sociedade, do centro hegemônico para a obediência das regiões ditas periféricas e sem dialogar com os movimentos culturais, especialmente os artísticos, os étnicos, os abolicionistas e os republicanos. Mesmo mudando o conteúdo, a lógica formal da política cultural de D. Pedro II continuou a mesma que o colonialismo português introduziu ainda no século XVI.

Há, porém, uma questão cultural que atravessou os dois Reinados e não foi enfrentada nos devidos termos nem por D. Pedro I e nem por D. Pedro II. Em ambos os reinados ela permaneceu quase intocada e, por vezes, mesmo que dissimuladamente, incentivada. Esta questão é a cultura escravocrata e suas legislações regulamentadoras. D.

Pedro II, por exemplo, foi considerado um dos maiores eruditos do seu tempo. E, de fato, o foi. Mas durante o seu reinado poucas leis de sua iniciativa tentaram reduzir ou extinguir a escravidão. Esta questão não pode ser esquecida, nem reduzida às leituras fora do contexto.

4.3. A Boiuna romântica, abolicionista e republicana

O movimento de independência do Brasil em 1822 foi resultado de uma combinação tensa entre fatores externos da conjuntura internacional da metrópole colonial com fatores internos da conjuntura da colônia. A Revolução do Porto em 1820 criou uma conjuntura de enfrentamento entre a metrópole e a colônia Brasil que abrigava a família real. Após esta Revolução, Portugal retomou seu projeto imperialista e colonial na África, na Ásia e na América. Esta estratégia incluiu a tentativa de recolonizar o Brasil elevado por D. João VI a condição de Reino Unido e, para isto, foi necessário exigir a volta da família real a Portugal.

Mas esta era apenas a face política da recolonização econômica. Para retomar o controle econômico e forçar a submissão política, Portugal tentou estrangular economicamente a colônia. Para alcançar este objetivo estratégico, a sede do império colonial restringiu a fabricação de produtos na colônia, exigiu a compra de produtos importados da metrópole por preços maiores que os produzidos no Brasil e aumentou a carga tributária sobre a aristocracia rural, sobre o setor extrativista e sobre os comerciantes.

Por estas causas combinadas, a separação do Brasil de Portugal foi um consenso amplo entre a aristocracia rural latifundiária, comerciantes, mineradores, setores majoritários da intelectualidade, militares e alguns grupos específicos de trabalhadores rurais e urbanos. Setores hegemônicos da igreja católica, da maçonaria e do parlamento também entraram neste consenso amplo.

A fórmula política que aglutinou todos estes setores foi a seguinte: Independência nacional, mas dentro de um sistema político que mantivesse no poder a monarquia portuguesa nacionalizada, dentro de um sistema econômico monocultor controlado pela aristocracia rural latifundiária e dentro de um sistema social fundado no trabalho escravo. Esta fórmula excluía qualquer possibilidade de uma República fundada na manufatura industrial capitalista e no trabalho assalariado.

O modelo vitorioso de Independência Nacional estabelecido em 1822 foi fundado nesta fórmula monárquica, latifundiária, monocultora e escravocrata. A institucionalização

deste modelo foi garantida pela Constituição Outorgada de 1824 e produzida por um grupo palaciano após o fechamento da Assembléia Constituinte por D. Pedro I.

Isto não significa que uma Constituição elaborada por esta Assembléia Constituinte garantisse um modelo de país diferente, fundado na República e no trabalho livre. Isto é apenas um registro histórico da institucionalização do modelo de independência pactuado pelas elites brasileiras e não há aqui qualquer juízo de valor sobre D. Pedro I ou sobre a Assembléia Constituinte de 1823.

O que interessa para esta narrativa é que este modelo de país, fundado na monarquia e no trabalho escravo, foi logo questionado por vários movimentos políticos populares, nacionalistas, republicanos e abolicionistas. Estes movimentos começaram logo após a Constituição de 1824 institucionalizar a monarquia e a escravidão, atravessaram o século XIX e somente encerraram após a Abolição da Escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889.

O movimento popular que iniciou estas jornadas republicanas e abolicionistas foi a chamada Confederação do Equador de 1824, iniciada em Pernambuco. Mas vários outros movimentos, por todas as regiões do país, assumiram o mesmo conteúdo político. Em uma cronologia histórica: A Noites das Garrafadas/ Rio de Janeiro (1831), Federação dos Guanais/ Bahia (1833), A Revolta das Carrancas/ Minas gerais (1833), A Rusga/ Mato Grosso (1834), A Cabanagem/Pará (1835-1840), Revolta dos Males/ Bahia (1835), Revolução Farroupilha / Rio Grande do Sul (1835-1845), A Sabinada/ Bahia (1837-1838), A Balaiada / Maranhão (1838-1841), Revoltas Liberais/ São Paulo e Minas Gerais (1842), Revolução Praieira / Pernambuco (1848-1850), a Revolta do Ronco da Abelha / Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Ceará e Sergipe (1851-1854), Levante dos Marimbondos / Pernambuco (1852), Revolta dos Quebra-Quilos / Piauí, Paraíba, Bahia e Rio Grande do Norte (1874-1875) e Proclamação da República federativa e presidencialista (1889).

No interior destas revoltas populares nacionalistas, republicanas e abolicionistas surgiram vários movimentos culturais e artísticos que expressavam os valores espirituais do seu conteúdo. Estes movimentos culturais, como expressões das revoltas populares, constituíam-se em formas particulares de organização coletiva ou de práxis subjetiva para a criação e difusão de idéias, pensamentos e invenções estético-artísticas.

O mais significativo destes movimentos culturais, que inclusive ultrapassou a simples invenção estético-estilística nas artes, foi o romantismo. Mas aqui, antes de mostrar

este movimento cultural decisivo para construir a identidade nacional do Brasil no pós-independência, é necessária uma relativização.

O romantismo não foi o único movimento cultural com tendências republicanas e abolicionistas no período histórico da Independência do Brasil. Antes, durante e mesmo após a emergência do movimento estético-cultural romântico, movimentos de resistência étnico-culturais dos povos indígenas e dos afrodescendentes, assim como movimentos culturais pela identidade nacional, convulsionavam o país de norte a sul no período pós-independência.

Entre os movimentos culturais de resistência dos povos indígenas, talvez o mais significativo e sistemático, seja o de manutenção de seus ritos e rituais milenares. Estes movimentos de resistência cultural atravessaram todos os séculos desde a ocupação colonial portuguesa até os dias atuais. Evidentemente que entre estes movimentos culturais não se pode excluir àqueles centrados na preservação dos idiomas e das expressões artísticas dos vários grupos, como a cerâmica, a arte plumária, a cestaria, os trançados, as pinturas corporais, as esculturas, a música...

Mas foi a preservação, até mesmo clandestina, de práticas mágico-religiosas de povos específicos, proibidas pelos colonizadores, que se constituiu no principal movimento cultural dos povos nativos. Ritos e rituais de curas, cerimônias, iniciações, celebrações, sagrações, dança, canto, contatos extra-sensoriais... Movimentos culturais de resistência.

Vários foram também os movimentos culturais de resistência dos povos africanos escravizados e dos afrodescendentes no período pós-Independência. Muitos cultos religiosos, danças, músicas, rituais e lutas mantiveram-se vivos mesmo com proibições, repressões e censuras oficiais. Mas um movimento cultural que ultrapassou as tradições étnicas dos vários povos africanos foi a criação de uma imprensa popular antiescravista dos movimentos culturais afrodescendentes. Segundo SOUZA (2011), em 1833, organizado por Paula Brito, foi fundado o Jornal O Homem de Cor, primeiro periódico brasileiro totalmente voltado para a defesa dos direitos dos africanos e afrodescendentes escravizados.

Mas além destes movimentos culturais de origem étnicas, e também simultaneamente com o movimento romântico, outros movimentos culturais surgiram no período pós-independência. A rebelião cultural de rejeição aos costumes e hábitos “não-brasileiros” é um que merece registro. Talvez já no clima nacionalista do pensamento e da estética artística romântica, esta rebelião ocorreu principalmente no que hoje é denominado como Moda.

Neste movimento cultural nacionalista de valores para mudança de hábitos, brasileiros passaram, por exemplo, a usar roupas e chapéus, pentear o cabelo, desenhar o cavanhaque, fumar charutos e até mesmo mudar os sobrenomes inspirados nesta proposta de identidade nacional-brasileira. As roupas deveriam ser produzidas apenas com algodão nacional. Os chapéus deveriam ser confeccionados com palha de carnaúba. Os cabelos deveriam ser penteados ou partidos ao meio, deixando um traço livre no meio da cabeça como símbolo do “caminho aberto pela Independência”. Os cavanhaques deveriam ser “nacionalistas”, com corte estranho aos raramente usados por portugueses. Os charutos brasileiros, especialmente baianos, deveriam substituir os cubanos. E sobrenomes ibéricos, sobretudo os portugueses, deveriam ser substituídos por nomes retirados do vocabulário indígena.

Junto com os movimentos culturais étnicos de indígenas e afrodescendentes, este movimento cultural pós- Independência para mudança de valores e hábitos é parte de um quadro geral de revoltas culturais republicanas e abolicionistas. Muitas vezes estes movimentos culturais emergiram de dentro mesmo das revoltas populares. Outras vezes foram movimentações independentes, mas paralelas e simultâneas. No conjunto, incluindo o movimento de renovação da moda, estas ações revelam uma movimentação cultural contemporânea às revoltas populares pela República e pela Abolição da escravatura.

Porém, foi, de fato, o movimento cultural influenciado pelo romantismo europeu o mais significativo do período pós-independência.

Aparentemente contraditório, por se tratar de um movimento cultural nacionalista de Independência contra um país europeu, mas fundamentado em um pensamento e em uma estética européia, o romantismo brasileiro foi decisivo para construir a primeira identidade nacional brasileira pós-independência. É preciso explicá-lo com cautela e na sua complexidade.

O movimento cultural chamado romantismo é uma invenção européia. Não há nenhuma dúvida sobre isto. E ele pode ser definido como um movimento cultural porque não se limitou às artes e sua reinvenção estético-estilística. Mais que um simples movimento artístico, o romantismo subverteu toda a superestrutura ideológica do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX, alcançando a filosofia, os costumes, os hábitos, as instituições sociais, a ciência, a religião e até a moda.

Do ponto de vista das suas origens econômicas, sociais e políticas, o romantismo foi gestado como resultado da revolução industrial, da ascensão econômica da burguesia industrial e da destruição do absolutismo monárquico pela revolução francesa. Todos estes fatos históricos são do século XVIII.

Muitos autores, porém, datam as origens filosóficas remotas do romantismo no final do século XVII, na Inglaterra. Teria sido neste período, com a crítica empirista ao racionalismo, a origem da transição do predomínio social da razão para o predomínio dos sentimentos no pensamento e na arte. Mais especificamente: a origem do “espírito romântico” teria sido o lançamento da obra *Ensaio acerca do Entendimento Humano*, em 1690. Nesta obra, o filósofo John Locke critica as idéias inatas do racionalismo cartesiano e defende que o conhecimento não é produto de um raciocínio lógico interno da razão, mas sim dos sentidos, que produzem as primeiras impressões do real e que apenas posteriormente seriam processadas pela razão. Isto liberou o eu-lírico das amarras da razão.

Mas a identificação ou associação do romantismo com a revolução industrial, com a revolução francesa e com o liberalismo filosófico não é uma coisa automática nem simples. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, identifica várias origens para várias fases sociais do movimento romântico.

“Foi produzido pela revolução de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contra-revolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o élan inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848” (CARPEAUX, 1987, p. 1107-8).

Karl, antes de Carpeaux, tornou ainda mais complexa a percepção deste momento ao associar o Romantismo ao jogo político entre as classes e grupos sociais. Para ele, enquanto movimento social e estético, o movimento cultural romântico não foi a expressão do descontentamento de toda a sociedade, mas apenas de algumas classes e grupos sociais não inseridos na nova estrutura de poder. Diz ele: “O Romantismo expressa os sentimentos dos descontentes com as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento” (MANNHEIM apud BOSI, 1984, p. 100).

Aquilo que Karl Mannheim define como “atitudes saudosistas” da nobreza feudal absolutista, associada com a crítica empirista ao racionalismo, possivelmente foi fator decisivo para o surgimento do subjetivismo no pensamento e na estética romântica. Do mesmo modo, aquilo que ele chama de “atitudes reivindicatórias” da pequena burguesia,

provavelmente também foi fator predominante no surgimento do nacionalismo enquanto ideologia dos Estados nacionais burgueses no pós-Revolução Francesa.

Estas observações preliminares sobre o romantismo, porém, ainda não respondem a questão que interessa para este momento da narrativa. Feitas como pressupostos analíticos mínimos para ultrapassar a percepção do senso comum sobre o tema, estas observações iniciais servem apenas para localizar histórica e teoricamente o romantismo europeu e, com isto, possibilitar a compreensão de seu significado no Brasil Pós-Independência.

Retornando, então, a questão central para o momento desta narrativa: Como foi possível um movimento cultural nacionalista em um país latino-americano, e contra um país colonialista europeu, ser fundamentado em um movimento cultural da Europa? Em outros termos: Como foi possível florescer um movimento cultural nacionalista no Brasil fundamentado em um movimento cultural do pensamento e da arte européia? E também importante: qual era a política cultural “oposicionista” deste movimento cultural?

Dois princípios do movimento cultural romântico europeu encaixavam nos interesses e nos ideais da aristocracia rural, da nobreza e da intelectualidade pequeno burguesa no Brasil pós-Independência. Estas classes e estes grupos sociais formaram um grande consenso nacional para separar o Brasil de Portugal. Embora por diferentes ângulos e interesses, todos estes setores sociais colaboraram com o processo de Independência e todos eles também desejavam formatar uma identidade nacional para o novo país que criaram. Por este primeiro motivo, o nacionalismo defendido pelo movimento cultural romântico europeu encaixava nos ideais e interesses do movimento separatistas brasileiro. A ideologia romântico-burguesa do Estado nacional foi muito bem recebida e utilizada no Brasil porque esta era uma nação nova e necessitava de uma definição das suas características. O outro princípio do romantismo europeu que encaixava nos interesses nacionais naquele período era o subjetivismo. Mas este segundo princípio, motor da segunda geração ultra-romântica brasileira, não teve uma dimensão política tão necessária para afirmação da identidade do país como o nacionalismo.

Esta apropriação do que interessava no romantismo mundial para fortalecer a identidade nacional brasileira naquele momento, contudo, não superava a contradição de tentar ser um movimento cultural nacionalista brasileiro com um pensamento europeu. A transplantação já é uma atitude mental colonizada ou colonialista. Mas foi o pensamento romântico nacionalista europeu que possibilitou uma arte romântica brasileira nacionalista e

identitária. Esta tendência do pensamento e da arte européia, adaptada ao Brasil, entrou para história da arte brasileira como Indianismo. Foi este movimento cultural do romantismo indianista, junto com o posterior movimento cultural naturalista, que deram conteúdo ao que podemos chamar de movimentos culturais republicanos e abolicionistas.

Este romantismo brasileiro teve três gerações. Cada geração com um conteúdo e uma estética diferente.

A primeira geração era a nacionalista e indianista. Surgiu no contexto da declaração e da consolidação da Independência do Brasil. Seus temas eram o nacionalismo e a identidade nacional fundadas na simbologia da ancestralidade dos povos indígenas e na exuberância da natureza tropical. A segunda geração era a ultra-romântica, centrada no subjetivismo e no eu-lírico emotivo, pessimista, saudosista, individualista e sombrio. A terceira geração era a Condoreira. Seu foco era a questão social, especialmente a luta pela abolição e pela República.

O marco inicial da primeira geração romântica foi a publicação do livro de poesia *Suspiros poéticos e saudade*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836. Embora ainda não considerando os povos indígenas ancestrais como símbolos da identidade nacional, e até mesmo os desqualificando culturalmente, ainda assim este livro expressa um sentimento e um ideal nacionalista brasileiro, assim como também exalta a exuberante natureza da terra.

Na apresentação, ao definir o fim, o gênero e a forma, o poeta define também seu conteúdo. Alguns trechos revelam seu nacionalismo, mas também seu não-indianismo ou sua visão colonialista sobre os povos indígenas.

Sobre seu nacionalismo:

É um livro de poesias escritas segundo as impressões dos lugares; ora sentado entre as ruínas da antiga Roma, meditando sobre a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes, a imaginação vagando no infinito como um átomo no espaço; ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus e os prodígios do cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora, enfim, refletindo sobre a sorte da pátria [...].

O fim deste livro, ao menos aquele a que nos propusemos, que ignoramos se o atingimos, é o de elevar a poesia à sublime fonte donde ela emana, [...] indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenheiros. [...] É um novo tributo que pagamos à pátria, enquanto lhe não oferecemos coisa de maior valia (MAGALHÃES, 1836, p. 1-3).

Sobre seu anti-indianismo:

O poeta, empunhando a lira da razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do santo, do justo e do belo. Ora, tal não tem sido o fim da maior parte dos nossos poetas; e o mesmo Caldas, o primeiro dos nossos líricos, tão cheio de saber e que pudera ter sido o reformador da nossa poesia ... quando ele é original causa mesmo dó que cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus, a que era o homem chamado pela força da inteligência com que a Providência dos mais seres o distinguira (MAGALHÃES, 1836, p. 1-3).

Sobre a apologia à exuberância da natureza no Brasil:

A UM SABIÁ

Mimoso Sabiá, temo e canoro,
Alma dos bosques que o Brasil enfeitam,
Como seu mestre as aves te respeitam,
E os homens como o Orfeu do aéreo coro.
Os Amores, e Lilia por quem choro,
Teu doce canto por tributo aceitam;
Eles folgam contigo, e se deleitam,
Eu pasmo de te ouvir, e a um Deus adoro.
Tu vives em contínua primavera;
Lilia te afaga, Lilia ouve teu canto!
A tua feliz sorte, oh, quem m'a dera !
Então o meu penar não fora tanto ;
Pois seu peito abrandado já tivera
Co' a voz que ao seio d'alma leva o encanto (MAGALHÃES apud FREIRE, 1913).

Contudo, no livro *A Confederação dos Tamoios*, o poeta supera seu olhar colonialista sobre a cultura indígena e inicia a tendência nacional-indianista do romantismo brasileiro. Embora sempre vilipendiado pela crítica posterior, que sempre atribuiu a Gonçalves Dias a fundação do indianismo na segunda metade do século XX, porém, Gonçalves de Magalhães teve seu mérito reconhecido. E não apenas por associar a identidade nacional às tradições culturais dos povos indígenas. Mas também por ter iniciado a tradição poética de exaltação da natureza do Brasil.

Sobre a exaltação do sublime na natureza do Brasil:

Das Américas plagas venturosas,
Que ás mais plagas do mundo nada invejam,
Ufana-se o Brasil como a primeira.
Formosa é sempre ahí a Natureza,
Eterna a primavera, o outono eterno.
Em leitos diamantinos pura lympha
Rega seus campos em caudaes correntes.
Innumeras, pujantes catadupas,
Voz dando á solidão, em crystaes curvos
De rochedos alpestres precipitam-se,
E de horrendo estridor pejando os ermos,

De valle em valle, entre ásperas fraguras,
Onde atroam também gritos das feras,
Das serpes os sibillos, e os trinados
Dos pássaros, e a voz dos roucos ventos,
Viva orchestra parece a Natureza,
Que a grandeza de Deos sublime exalta! (MAGALHÃES, 1857, p.25).

Sobre a fundação do nacionalismo-indianista e antiescravista:

Oh! E porque tão frio, tão amargo/
Pranto verteis, meus olhos magoados?/
Tanto dos índios vos contrista a sorte/
[...]/ Com que à escravidão os reduziram?/
A escravidão! Oh Céus! Quando no mundo/
Para sempre será tal crime extinto?/
Maus foram nossos pais para com eles./
Torpe ambição, nefária crueldade/
Os esforços mil vezes deslustraram/
dos primeiros colonos lusitanos,/
Que o amor ao áureo metal, e feios crimes/
A estas virgens plagas conduziram./
Não, dos canhões não foi o eco estrondoso/
Que ao índio impôs terror; nem mesmo a morte;[...]/
Foi sim o cativoiro, algemas foram,/
Que alguns, ora colonos, de seus pulsos/
Aos pulsos dos indígenas passaram (MAGALHÃES, 2008, p. 864-866).

A segunda geração românica foi exageradamente subjetivista e escapista. Mesmo mantendo sua tendência introspectiva, seria possível conectar-se com o momento histórico da monarquia escravocrata e monocultora. Mas não há nacionalismos, republicanismos e abolicionismos nos autores que a compõem.

É a terceira geração romântica, chamada “condoreira”, que retoma e aprofunda a ligação do romantismo artístico-literário brasileiro com as lutas abolicionistas e republicanas. Cronologicamente, mesmo que seja um marco arbitrário e didático, esta geração corresponde ao período de uma década, entre 1870 a 1880. O qualificativo “condoreira” remete ao sentimento de liberdade que a caracteriza. É uma conhecida metáfora sobre a altura do vôo do Condor, ave que habita a Cordilheira dos Andes.

Esta geração esta cronologicamente localizada entre o período pós-Independência e o período pré-abolicionista e pré-republicano. Entre 1822 e 1888/89, portanto. Ela representa o momento no qual o movimento cultural romântico mantém a temática do nacionalismo-indianista, mas ultrapassa a identidade apenas européia ou indígena e volta-se para a identidade negra ou dos africanos e afrodescendentes. Mais que isto: incorpora o discurso dos movimentos sociais abolicionistas e os transforma em expressão

poética. Castro Alves é seu principal cultor registrado pela história oficial da literatura brasileira. Ainda na sua curta vida de apenas 24 anos, o poeta publicou *O Navio Negreiro* (1869) e *Espumas Flutuantes* (1870).

A poética anti-colonial, abolicionista e republicana em trechos d' *O Navio Negreiro*:

Stamos em pleno mar... Doudo no espaço
Brinca o luar – dourada borboleta;
E as vagas após ele correm... cansam
Como turba de infantes inquieta.
Stamos em pleno mar... Do firmamento
Os astros saltam como espumas de ouro...
O mar em troca acende as ardências,
– Constelações do líquido tesouro...
‘Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? qual o oceano?...
‘Stamos em pleno mar. . . Abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares,
Como roçam na vaga as andorinhas...
Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...
Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!
E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais...
Presas nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!
Existe um povo que a bandeira empresta
P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!...
E deixa-a transformar-se nessa festa
Em manto impuro de bacante fria!...
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?
Silêncio. Musa... chora, e chora tanto

Que o pavilhão se lave no teu pranto!...
Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra
E as promessas divinas da esperança...
Tu que, da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...
Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Extingue nesta hora o brigue imundo
O trilho que Colombo abriu nas vagas,
Como um íris no pélagos profundo!
Mas é infâmia demais! ... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! arranca esse pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta dos teus mares!
(ALVES, 1869, p. 1-6).

O movimento cultural romântico, especialmente na sua primeira e terceira fases, foi uma expressão do pensamento, da política cultural e da estética dos setores anticoloniais, nacionalistas, abolicionistas e republicanos da sociedade brasileira. Isto significa que, entre outros, foi este o movimento cultural que traduziu em valores e em expressões estéticas o conteúdo político dos movimentos populares nacionalistas, abolicionistas e, até mesmo, em certos textos, republicanos.

O movimento cultural romântico teve, de fato, este conteúdo e este significado na Independência, no Primeiro e no Segundo Reinado. Contudo, cronologicamente falando, ele não alcançou o momento de transição da monarquia para a República. Foi o movimento cultural e a política cultural do realismo-naturalismo que melhor traduziu este momento no pensamento, na arte e na política de organização cultural. São expressões deste movimento e desta política cultural as reflexões críticas sobre a sociedade burguesa, a literatura como crítica satírica à sociedade opressora, a crítica à política cultural monarquista das belas-artes, mas também o ato cultural de organização da Academia Brasileira de Letras.

Tristão de Athayde talvez tenha sido o primeiro escritor e pensador brasileiro a compreender e expressar esta relação entre o movimento republicano e o movimento cultural realista-naturalista. Em um texto crítico de 1924, analisando esta relação, Tristão de Athayde afirma que: “[...] o naturalismo foi a forma literária do regionalismo republicano que ganhou os espíritos” e que “... os guias mentais da nova geração eram Comte, Spencer, Haeckel ou Darwin, Renan ou Taine, sem grande distinção de categoria [...]” (ATHAYDE, 1981, p.86) .

Ampliando esta análise, em um texto tratando do mesmo tema, o crítico literário José Guilherme Melquior afirma que havia

[...] diferenças entre o grupo de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Alencar, Varela e Castro Alves, pois todos eram filhos de fazendeiro. Já Machado de Assis, filho de um pintor de paredes, Cruz e Souza, filho de um “preto alforriado”, Olavo Bilac, Silvio Romero, Lima Barreto vinham de “lares remediados” (MERQUIOR, 1996, p.149).

Para ele, devido à origem e a consciência de classe de cada um destes grupos, suas obras tinham visões de mundo, valores e intenções diferentes. O grupo oriundo da aristocracia rural era menos comprometido com a luta política.

O grupo de origem social “remediada” era mais comprometido. O realista Machado de Assis e o naturalista Lima Barreto são os que melhor traduziram em ficção ou crônica os momentos anteriores à Proclamação, o evento da Proclamação e o início do período republicano no Brasil. Eles expressam um pensamento e uma arte não necessariamente republicana, anti-republicana ou indiferente. Mas fazem melhor: através das suas personagens, eles revelam as várias posições políticas em jogo naquele momento histórico.

Oficialmente, tanto o realismo, como o naturalismo literário no Brasil iniciam em 1881. Na historiografia oficial, neste ano Machado de Assis publica o romance realista *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Aloísio Azevedo publica o romance naturalista *O Mulato*. São dois livros e dois estilos literários publicados, portanto, oito anos antes da Proclamação da República. Mas não são estes livros que traduzem o movimento cultural republicano e a crítica à política cultural da monarquia.

Cronologicamente, os livros de Machado que antecedem e sucedem imediatamente o ano da Proclamação de República em 1889 é o de contos *História sem datas* (1884) e o romance *Quincas Borba* (1891). Em ambos, a monarquia aparece como pano de fundo sócio-político, mas o que predomina é a crítica a sociedade burguesa. É no romance *Esaú e Jacó*, contudo, publicado em 1904, quinze anos após a Proclamação da República, que Machado de Assis vai mostrar várias personagens que traduzem as múltiplas posições políticas em jogo. Na vida e no discurso das personagens, aparece a posição do Clube Republicano como movimento cultural e como política cultural. E é bom lembrar que foi da ação cultural organizativa e ideológica deste Clube, sobretudo da organização de entidades culturais, clubes, saraus artísticos livres e jornais, que surgiu o realismo-naturalismo e o fermento social da República.

No romance *Esaú e Jacó*, Machado ultrapassa um posicionamento sectário, revela as várias posições políticas em jogo no momento e critica tanto a Monarquia como a República, especialmente a atuação dos grupos e partidos nos dois sistemas políticos. O realismo machadiano não impõe: revela. O leitor decide. Para o narrador, e para a sociedade em geral, pouco importou “... se a vitória do movimento era um bem ou um mal, apenas sabiam que era um fato”. O romance *Esaú e Jacó* é, portanto, uma obra de ficção sobre o período de transição entre a Monarquia e a República.

O narrador é onisciente. Há um narrador em terceira pessoa, mas que também dialoga com o leitor em primeira pessoa. Isto torna a estratégia narrativa complexa. A narração em terceira pessoa e o diálogo em primeira pessoa com o leitor são atos da mesma voz narradora? O Conselheiro Aires, uma das personagens, também é suspeito de ser o narrador, porque é suspeito de ser o autor do texto encontrado em um caderno de manuscritos. Esta personagem é na verdade a voz do escritor. Através da ação e do pensamento desta personagem, Machado revela e pondera a complexidade dos fatores, das concepções, das posições e das atitudes envolvidas no fato histórico narrado.

Os gêmeos Paulo e Pedro expressam na ação e no pensamento o conflito entre monarquistas e republicanos, e entre abolicionistas e escravocratas. Pedro é monarquista e conservador. Paulo é republicano. O pai dos gêmeos, Sr. Santos, assim como o confeitiro Custódio, são as personagens que expressam a indiferença da maioria da sociedade pela transição de um regime para outro.

Mas o fundamental para este estudo é que neste romance Machado de Assis coloca o leitor tanto dentro do movimento republicano em geral, como dentro do movimento cultural e da política cultural do Clube Republicano em particular. Sendo um romance realista histórico e, portanto, datado, ele possibilita ao leitor atento compreender como que de um movimento cultural e de uma política cultural do Clube Republicano emergiu uma concepção estético-estilística realista e sua objetivação em obra de arte literária. Em outros termos: A leitura do romance *Esaú e Jacó* permite ao leitor atento compreender como uma estrutura político-social se transformou em uma estrutura estético-estilística textual.

Se através deste romance do movimento estético-cultural realista Machado de Assis revela o movimento cultural e a política cultural do movimento republicano, é através de Lima Barreto, dos seus contos e crônicas, que o movimento cultural naturalista se revela. No

livro de narrativas curtas satíricas *Os Bruzundangas*, publicado em 1922/23, Lima Barreto formula uma crítica do movimento cultural naturalista à política cultural da monarquia.

Quando afirmo movimento cultural naturalista, quero dizer que desde 1881, quando Aluísio Azevedo publicou *O Mulato*, havia um movimento naturalista brasileiro no pensamento (evolucionismo/ positivismo), na arte e na organização da cultura. Lima Barreto era parte desta tendência cultural. Ele defendia uma política cultural independente e anarquista da sociedade civil para ela mesma, sem a presença do Estado. Isto incluía a criação e o fortalecimento de entidades culturais da sociedade civil, como a Academia Brasileira de Letras, que ela apoiava, mas pela qual foi rejeitado duas vezes por sua rebeldia cultural.

Em *Os Bruzundangas*, na narrativa satírica *Arte*, Lima Barreto crítica a política cultural das belas artes criada por D. João VI e aprofundada por D. Pedro I e D. Pedro II. Segundo ele, seria uma política cultural elitista, aristocrática, que até formava bons artistas, mas que não planejava a inserção social destes profissionais no mercado e, com isto, os marginalizava no subemprego e no desemprego.

Diz o texto *Arte*:

O país da Bruzundanga, hoje República dos Estados Unidos da Bruzundanga, antigamente império, tem-se na conta de civilizado e, para isso, entre outras coisas, possui escolas para o ensino de belas-artes.

Naturalmente dessas escolas saem competências em pintura, escultura, gravura e arquitetura que devem ter mais ou menos talento; entretanto, ninguém lhes dá importância, seja qual for o seu mérito.

Se não conseguem lugares de professores, mesmo de desenho linear, nenhum favor público ou particular recebem da sua nação e do seu povo.

Houve um até, pintor de mérito, que se fez fabricante de tabuletas para poder viver; os mais, quando perdida a força de entusiasmo da mocidade, se entregam a narcóticos, especialmente a uma espécie da nossa cachaça, chamada lá sodka, para esquecer os sonhos de arte e glória dos seus primeiros anos.

Dá-se o mesmo com os poetas, principalmente os pouco audazes, aos quais os jornais nem notícia dão dos livros.

Conheci um dos maiores, de mais encanto, de mais vibração, de mais estranheza, que, apesar de ter publicado mais de dez volumes, morreu abandonado num subúrbio da capital da Bruzundanga, bebendo sodka com tristes e humildes pessoas que nada entendiam de poesia; mas o amavam.

A gente solene da Bruzundanga dizia dele o seguinte: “É um javanês (equivalente ao nosso “mulato” aqui) e não sabe sânscrito”.

Essa gente sublime daquele país é quase sempre mais ou menos javanesa e, quase nunca, sabe sânscrito.

Todo estímulo se vai e uma arte própria lá não se cria por falta de correspondência entre o herói artístico e a sua sociedade (BARRETO, 2010, p. 79-81).

Mas há uma crítica contemporânea às críticas do movimento cultural romântico e do movimento cultural realista-naturalista à política cultural da monarquia. Há uma crítica da

crítica. Esta “crítica da crítica” é obra do filósofo marxista brasileiro contemporâneo Carlos Néelson Coutinho.

No livro *Cultura e sociedade no Brasil _ Ensaios sobre idéias e formas*, Carlos Néelson afirma:

O romantismo, com seu culto da subjetividade, funciona certamente como estímulo à evasão. O próprio indianismo, como Néelson Werneck Sodré mostrou, é um modo de deixar na sombra a questão mais candente da vida nacional da época: a questão da escravidão negra (não me parece casual que o romântico José de Alencar, “vanguardista literário”, fosse -além de um político conservador- um convicto escravista. O naturalismo, tão diverso do romantismo sob tantos aspectos, tem um ponto semelhante: ao dizer que a miséria brasileira é fruto de condições fatais, naturais, eternas, de raça e de clima, os naturalistas desviam a atenção dos pontos concretos, histórico-sociais, portanto modificáveis, que estão na raiz daquela miséria... Trata-se de uma cultura que realiza uma “apologia indireta” (Lucáks) do existente, que justifica a estrutura social não mediante sua defesa direta, mas mediante sua mistificação ou ocultamento (caso do romantismo); ou mediante a afirmação de que, embora feia e desumana, ela é imutável, e que devemos nos resignar a ela (como no naturalismo (COUTINHO, 1990, p.24).

Considero sectária, limitada, superficial e injusta esta crítica de Carlos Néelson ao movimento cultural romântico-indianista e ao movimento cultural naturalista.

O movimento cultural do romantismo não se resume apenas a arte em geral, nem apenas à literatura, nem muito menos se resume à obra em prosa de José de Alencar. O movimento cultural realista-naturalista não se resume a nenhuma “apologia indireta” ao sistema social da época. Talvez o filósofo Carlos Nelson não tenha lido *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, nem *Os Bruzundangas*, de Lima Barreto. Ele talvez tenha transferido mecanicamente para a literatura a sua crítica correta ao pensamento conservador de muitos realistas e naturalistas que adotaram ou o evolucionismo social ou o positivismo como referencial teórico em suas análises sobre o Brasil. Mas em literatura estas coisas não funcionam assim... Em todo caso, considero importante mostrar sua reflexão crítica. Caminhemos...

4.4. A Boiuna na república das mandiocas

Em se tratando da relação entre movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais, os períodos históricos pós-independência, na monarquia ou na República, foram todos também marcados pelas mesmas ações estatais verticais oriundas do período colonial, com legislações culturais impondo políticas culturais do Estado para a

sociedade, sem diálogo com os movimentos culturais e do centro político do país para as regiões ditas periféricas. Nestes períodos da história nacional, todos estes governos institucionalizaram políticas estatais de cultura através de atos normativos. Mas nenhum destes atos normativos do Estado brasileiro teve a participação dos movimentos culturais seja na elaboração, seja no acompanhamento, seja na execução das políticas culturais. Do mesmo modo, todas as ações culturais do Estado partiram das regiões politicamente hegemônicas para a obediência servil das outras regiões do país.

Após a instauração da República, e por todo o século XX, o Estado nacional brasileiro continuou elaborando políticas culturais e institucionalizando-as através de legislações, mas nenhuma delas emergiu da reflexão, da organização ou da participação democrática dos movimentos culturais. Dos atos normativos da República Velha, tornando oficiosas entidades dos movimentos culturais abolicionistas e republicanos, à lei de incentivos fiscais, já no final deste século XX, o Estado brasileiro sempre criou formas de intervir na cultura, quase sempre institucionalizou estas formas através de atos normativos.

Contudo, e este trabalho de pesquisa tenta explicar os motivos, estas políticas estatais de cultura sempre foram elaboradas por iniciativas governamentais, sem a participação democrática dos movimentos culturais, sem a inclusão das políticas culturais construídas na sociedade e sempre do sudeste hegemônico para as outras regiões do país. A postura do Estado nacional, desde a República Velha até o final do século XX, sempre oscilou entre dois extremos: Ou foi de cooptação ou foi de repressão aos movimentos culturais. Nunca de diálogo entre sociedade civil e Estado.

Ainda no século XX, em sentido contrário, muitos movimentos culturais elaboraram políticas culturais para conquistar a hegemonia estético-cultural na sociedade. Mas nenhum destes movimentos tentou institucionalizar sua política para conquistar a hegemonia também nos aparelhos ideológicos do Estado.

Aos fatos novamente...

A denominada República Velha, período entre 1889 e 1930, na verdade foram duas. A primeira República Velha, chamada República da Espada, durou de 1891 a 1894. Foi o período dominado pelos oficiais do exército que lideraram a implantação da República com o apoio do movimento republicano. O segundo período foi entre 1894 e 1930, quando os quadros civis da oligarquia agrária, especialmente de São Paulo e Minas Gerais, dominaram o poder político no país. Pela sua origem latifundiária e rural, com uma democracia baseada na

propriedade rural e na renda oriunda da terra, este período foi também conhecido como o da República da Mandioca.

A estratégia política desta oligarquia rural para conquistar e manter o poder foi o clientelismo e a cooptação. O clientelismo, neste caso, foi uma estratégia de estabelecer alianças políticas com as oligarquias agrárias dos Estados através da troca de favores e recursos. O outro lado desta dominação econômica e política, ou sua face reversa, foi a dominação ideológica. A estratégia utilizada para este fim foi a de conquistar os produtores de conhecimentos e os difusores de informação para o projeto das elites. A tática mais imediata para isto foi uma política cultural de cooptação das entidades culturais, sobretudo aquelas que foram partes do movimento cultural republicano.

Foi esta estratégia cultural da República Velha que criou a subvenção estatal, oficial, para entidades da sociedade civil. Com isto, sua meta era tornar entidades civis em entidades oficiosas ou paraestatais.

O presidente da República Velha que elaborou e instituiu esta política cultural foi Manuel Ferraz de Campos Sales. Campos Sales foi o quarto presidente da República, sendo o terceiro eleito e o segundo da fase civil. Ele foi eleito pelo Partido Republicano Federal no dia 15 novembro de 1898 e governou até 15 de novembro de 1902.

Um dado importante nesta etapa republicana, de democracia liberal, foi o fato de o Congresso Nacional legislar por Decreto, com a sanção do Poder Executivo, sobre temas relevantes da vida nacional. Quase toda a legislação cultural do período começou como Decreto do Poder Legislativo.

Deste modo, seguindo a tática de transformar entidades culturais civis em entidades oficiosas, foi o Congresso Nacional que decretou e o Poder Executivo que sancionou o primeiro ato normativo da República Velha iniciando e instituindo este tipo particular de política cultural do Estado brasileiro no século XX. Em oito de dezembro de mil e novecentos, através do Decreto 726, o Poder Legislativo autorizou ao governo “a dar permanente instalação, em prédio público de que possa dispor, à Academia Brasileira de letras, fundada na capital da República,” e decretou outras providências.

A íntegra do Decreto:

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brazil: Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu sanciono a resolução seguinte:

Art. 1º. Fica o Governo autorizado a dar permanente installação, em prédio público de que possa dispor, à Academia Brasileira de Letras, fundada na capital da República para a cultura e desenvolvimento da litteratura nacional.

~~Art. 2º. Serão impressas na Imprensa Nacional as publicações officiaes da Academia e as obras de escriptores brasileiros falecidos, que ella houver reconhecido de grande valor e cuja propriedade esteja prescripta. (Revogado pelo Decreto nº 4.260, de 6.5.2002)~~

~~§ 1º. A propriedade das edições referidas pertencerá à Nação, devendo parte dellas ser remettida à Academia e às bibliothecas mantidas pela União e pelos Estados. (Revogado pelo Decreto nº 4.260, de 6.5.2002)~~

~~§ 2º. As publicações acima alludidas serão feitas sem prejuizo dos trabalhos a cargo da Imprensa Nacional. (Revogado pelo Decreto nº 4.260, de 6.5.2002)~~

Art. 3º. A Academia gozará da franquia postal.

Art. 4. Revogam-se as disposições em em contrário.

Capital Federal, 8 de dezembro de 1900, 12º da República.

M. FERRAZ DE CAMPOS SALLES
Epitácio Pessoa (BRASIL, 1900).

Com este ato normativo de regulação cultural, o presidente civil Campos Sales iniciou a institucionalização da política cultural da República Velha. Foi em seu governo, e com o Decreto 726, que começou a cooptação de entidades e inteligências para o projeto de hegemonia da oligarquia agrária republicana. Uma política do Estado para a sociedade, do centro político para as outras regiões do país e sem a participação dos movimentos culturais do período, como os que emergiram dos movimentos abolicionistas e republicanos.

Em outras palavras: Mesmo com a instalação da República, o modelo de política cultural herdado do Brasil Colônia, do Brasil Reino Unido e do Brasil Monárquico continuou o mesmo. As políticas culturais continuaram autoritárias, instituídas por atos normativos verticais, do Estado para a sociedade, do centro político para as outras regiões do país, sem a participação dos movimentos culturais e geralmente contra eles.

4.5. A Boiuna modernista e transgressora

Em 1922, a famosa e rebelde Semana de Arte Moderna criou um movimento cultural e o colocou em confronto com a política cultural clientelista da República Velha. As reflexões deste movimento sobre política cultural começaram com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), ambos de Oswald de Andrade. Estes Manifestos ultrapassam a renovação estético-estilística realizada pelas tendências modernistas e a colocam como expressão de um movimento cultural.

Melhor ainda: Sendo ao mesmo tempo um teórico, um artista, um protagonista interno e, portanto, uma fonte primária, Oswald revela nestes Manifestos a proposta estética, o conteúdo do movimento cultural e a política cultural dos modernistas de 22 em sua origem. Nestes textos, ele articula renovação estética com um movimento e com uma política cultural da sociedade civil para modificar culturalmente a si própria. Mas, apesar disto, em nenhum momento ele afirma que esta política cultural da sociedade pretendia institucionalizar-se como política cultural do Estado através de normas de regulação cultural.

Embora posteriores à Semana, estes Manifestos esboçavam claramente a política cultural do movimento modernista. Neles, há um projeto estético-cultural para disputar a hegemonia artística e cultural na sociedade civil. No conteúdo destes Manifestos, Oswald formula críticas tanto às políticas culturais da Monarquia e da República Velha, como ao então padrão artístico oficial fundamentado nas estéticas do parnaso-simbolismo e do realismo-naturalismo. Ao mesmo tempo em que criticava, porém, os Manifestos também sugeriam a substituição destas políticas culturais anteriores e a ruptura com a subserviência estética aos padrões naturalistas e parnaso-simbolista importados.

Contudo, mesmo que estivesse inaugurando novas realidades estético-estilísticas e uma nova política cultural da sociedade para ela mesma, o movimento cultural modernista e seus Manifestos não sugeriam que esta nova arte se tornasse arte oficial, nem que sua política cultural se tornasse política de Estado institucionalizada através de atos normativos. Embora modernistas como Pagu e Oswald tivessem aproximações com o movimento operário, o movimento cultural modernista não possuía esta perspectiva política orgânica.

Nestes dois Manifestos, há trechos decisivos sobre o projeto de política cultural e o projeto estético do movimento modernista. Mas citar o primeiro, da Poesia Pau Brasil, já é suficiente. Ele define tudo. A política cultural e a estética. Vejamos.

Política cultural no Manifesto Poesia Pau-Brasil: Uma crítica à política cultural monarquista das “belas artes do bacharelismo douto” e à política cultural clientelista da República Velha.

Manifesto Poesia Pau-Brasil:

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. Contra o

gabinetismo, a prática culta da vida. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. Ora, a revolução (republicana) indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: (1910) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malaromé, Rodin e Debussy até agora. (1920) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento (cultural modernista) de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil (ANDRADE In TELES, 1976, p.1).

A crítica ao projeto estético-cultural das elites brasileiras no Manifesto Pau Brasil. Uma crítica à transplantação artístico-cultural e a lógica cultural da importação dos modelos. Um ataque a política cultural das belas artes e aos estilos parnasiano-simbolista e realista-naturalista.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo. Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski. A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas. Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia o poeta parnasiano (ANDRADE In TELES, 1976, p.1).

O projeto de política cultural do movimento modernista no Manifesto Pau Brasil:

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

Uma nova perspectiva. Uma nova escala. Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil. Uma nova escala. O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa. Uma nova perspectiva. A de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio.

Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil. A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres (ANDRADE In TELES, 1976, p. 3).

O que estes trechos dos Manifestos revelam é que o princípio cultural mais fundamental do movimento modernista de 22 é a aproximação entre a cultura popular, especialmente a de matriz indígena, e a cultura considerada erudita, ocidental. Esta aproximação deveria ocorrer através de uma estética denominada “nacionalismo-antropofágico”.

Partindo das expressões estéticas das culturas indígenas milenares, os criadores deveriam devorar e deglutir as estéticas ocidentais colonizadoras e incorporá-las em suas expressões artísticas. Isto valia para a cultura e para o pensamento em geral, mas, sobretudo, para as artes e sua renovação. A rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, por exemplo, seriam as mais significativas obras literárias orientadas por este princípio estético-cultural. *Abupuru*, de Tarsila do Amaral, seria talvez a expressão plástica mais significativa dessa estética ao incorporar ao surrealismo das artes visuais indígenas o impressionismo e o expressionismo de matriz européia.

Este princípio estético que valia para o movimento cultural, valia também como princípio de política cultural e valia para a ação político-ideológica dos modernistas na sociedade e, em alguns casos isolados, no Estado. Mário de Andrade, por exemplo, foi o diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e em seu plano de ação tentou aproximar a cultura popular da cultura erudita, especialmente criando um programa de proteção às culturas fragilizadas. Mas, veremos isto depois, em nenhum momento ele pretendeu transformar a política cultural geral do movimento modernista em política cultural oficial do estado.

Contudo, além destes manifestos “oswaldianos” iniciais, reveladores da origem do projeto estético e da política cultural do movimento modernista, há também um balanço crítico posterior que revela o que o movimento cultural de 22 se tornou e qual o desdobramento histórico de sua estética e de sua política cultural. Este balanço crítico, talvez a melhor análise interna que o movimento fez de seus resultados vinte anos depois, está no livreto *O Movimento Modernista* (1942), de Mário de Andrade.

Embora editado no mesmo ano como livro pelo Ministério da Educação e pela editora Casa do Estudante do Brasil, o texto é uma reunião de quatro artigos que ele publicou em fevereiro de 1942 no jornal O Estado de São Paulo e nos quais faz um balanço do movimento no ano do vigésimo aniversário da Semana da Arte Moderna. Nestes artigos, Mário de Andrade desvela a origem e os desdobramentos históricos do projeto estético, do movimento cultural e da política cultural dos modernistas de 22. De igual modo, ele explicita também como esta política cultural do movimento possuía a intenção de organizar a cultura e difundir seus valores estético-culturais na sociedade civil, revelando inclusive as relações dos modernistas com partidos e movimentos políticos.

Se, contudo, nos manifestos inaugurais Poesia Pau Brasil (1924) e Antropófago (1928), Oswald de Andrade definiu a proposta estética e de política cultural do Movimento Modernista em sua origem, vinte anos depois, em 1942, este texto de Mario de Andrade forneceu um balanço crítico do mesmo Movimento e o que ele tinha se tornado. Alguns trechos deste “balanço” são reveladores.

O movimento cultural modernista em *O Movimento Modernista*:

Faz vinte anos, este mês de fevereiro, que se realizou no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna. É todo um passado longínquo de que sorrio sem medo, mas que me assombra um pouco também. Foi gostoso, ficou bonito, mas como tive coragem para participar daquilo! É certo que com minhas experiências artísticas muito venho escandalizando essa minoria que é a intelectualidade do meu país, mas, na realidade, feitas em artigos e livros, minhas experiências como que não se executam in anima nobile. Não estou de corpo presente e isso desencaminha o choque da estupidez. Mas como tive coragem para dizer versos ante uma assuada tão singular, que eu não escutava do palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma horrída conferência na escadaria do teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... Apesar da confiança, absolutamente firme que tinha na estética renovadora, eu não teria forças para arrostar aquela tempestade de achincalhes. E se agüentei o tranco foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa parte espetacular do movimento modernista. Com ou sem a Semana, minha vida intelectual seria o que tem sido (ANDRADE, 1942).

Sobre os princípios estético-culturais do Movimento.

Não cabe aqui o processo integral do movimento modernista. O que o caracterizou essencialmente, a meu ver, foi a fusão de três princípios fundamentais: 1.º - o direito à pesquisa estética; 2.º - a atualização da inteligência artística brasileira; 3.º - a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do Brasil: a fundamental, a gloriosa novidade, imposta pelo movimento, foi a

conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva (ANDRADE, 1942).

Sobre a política cultural do movimento modernista para a sociedade brasileira.

Talvez seja este, realmente, o primeiro movimento de independência da inteligência brasileira, que se posta ter como legítimo e indiscutível. O movimento modernista, pondo em evidência e sistematizando uma “cultura” nacional, exigiu da Intelligensia estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguazes. Essa normalização de um espírito de pesquisa estética, anti-acadêmico porém não mais revoltado e destruidor, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Intelligensia brasileira. Sob o ponto de vista da radicação da nossa cultura à entidade brasileira, as compensações foram muito numerosas para que o boato falso da língua nacional se tornasse falha grave. Só o que avançamos em sociologia, só a reorganização dos estudos folclóricos e crítico-históricos sob princípios mais científicos, só o repúdio do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional e finalmente só o processo (de renovação cultural e não apenas artística) do Homo brasileiro... são herança fecundíssima e já esplêndida, que não nos permite sequer melancolia na verificação da bancarrota linguista (ANDRADE, 1942).

Estas citações, se bem compreendidas, unem o passado da origem do movimento modernista de 1922 com o futuro que, vinte anos depois, aquele ano de 1942 representava na história do movimento. Retomando os manifestos de Oswald, Mário de Andrade expõe a política cultural do movimento para organizar a cultura não-estatal e difundir seus valores estético-culturais nas instituições da sociedade. Mas embora os modernistas tenham participado de gestões de órgãos públicos de cultura, inclusive, como já vimos, com o próprio Mário, em nenhum momento deste texto ele sequer sugere que o movimento modernista desejava transformar sua política cultural em uma política de Estado e muito menos institucionalizá-la através de normas de regulação cultural.

Retornando ao início: Ainda em 1922, ano oficial da fundação do Movimento Modernista, a República Velha resolveu reagir as críticas dos modernistas a sua política cultural e acabar com aquela “presepada libertária”. A tática foi aprofundar a política cultural de Campos Salles, iniciada em 1900, para cooptar, tornar oficiosas e neutralizar o potencial crítico das entidades culturais da sociedade civil.

Com esta finalidade, e como resposta ao movimento modernista, o governo oligárquico de Epitácio Pessoa resolveu cooptar cientistas sociais conservadores e afastá-los dos artistas modernistas. O primeiro passo desta tática foi aproximar do Estado e tornar “oficioso” ou “paraestatal” o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Isto possibilitaria

laços de parceria e neutralização de possíveis críticas ao sistema e ao governo por parte dos cientistas sociais e da sua principal entidade.

Para este fim, em dezoito de dezembro de mil novecentos e vinte e dois, o Congresso aprovou e o presidente Epitácio Pessoa sancionou o Decreto 4492. Este Decreto.

Autorizou o Poder Executivo a assegurar, de modo permanente, ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, uma subvenção annual de 40:00\$, entregue em duas prestações de 20:00\$ cada uma, em janeiro e julho, a conceder-lhe outros favores e a organizar um museu histórico em edifício apropriado (BRASIL, 1922, p. 36).

Diz o Decreto 4492, in verbis:

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brazil: Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu sanciono a resolução seguinte:

Art. 1º. É o Poder Executivo autorizado a assegurar ao Insituto Historico e Geographico Brasileiro, de modo permanente, uma subvenção annual de 40:00\$, pagos em duas prestações de 20:00\$ cada uma, em janeiro e julho.

Paragrapho unico. Do termo de accôrdo, que deverá ser lavrado, deverá constar que nenhuma dessas prestações se effectuará sem que seja préviamente demonstrada perante o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, e pelo respectivo titular approvada, a applicação da anteriormente recebida mediante documentos e contas que comprovem ter sido empregada em pagamento do pessoal ou aquisição de material necessario aos serviços do referido insituto.

Art. 2º. Além da subvenção de que trata o artigo primeiro, gosará ainda o Insituto Historico e Geographico Brasileiro dos seguintes favores:

a) ~~impressão de sua "Revista" na Imprensa Nacional e os volumes da Introdução do Diccionario Geographico e Ethnographico do Brasil que o mesmo insituto elaborou para commemorar o Centenario da Independencia;~~ [\(Revogado pelo Decreto nº 4.260, de 6.6.2002\)](#)

b) publicação das actas de suas sessões e expediente no Diario Official;

c) franquia postal para a sua "Revista", dentro do territorio nacional.

Art. 3º. Fica o Governo autorizado a formar um museu historico, reunindo em edificio apropriado todos os objectos e lembranças da nossa historia que se encontrem espalhados pelas repartições publicas ou sejam offerecidos por particulares, competindo-lhe expedir o respectivo regulamento e organizar o quadro do pessoal ad referendum do Congresso.

Art. 4º. Revogam-se as disposições em em contrario.

Rio de janeiro, 18 de janeiro de 1922, 101º da Independência e 34º da República.

EPITÁCIO PESSOA

Joaquim Ferreira Chaves (BRASIL, 1922, p. 36).

Ainda nesta perspectiva de isolar e fragilizar o movimento modernista, e após enfraquecer suas alianças intelectuais, os governos oligárquicos da República Velha resolveram fragilizá-lo economicamente atacando a sua crescente economia cultural solidária

e autônoma. Para este fim, a República Velha resolveu regular o nascente mercado cultural e formatar a indústria cultural para moldá-los aos seus interesses clientelistas.

Em dezesseis de julho de mil novecentos e vinte e oito, seis anos após o decreto de Eptácio Pessoa cooptar a entidade dos cientistas sociais para afastá-la dos modernistas, o Poder Legislativo aprovou e o presidente Washington Luiz sancionou o Decreto 5.492 sobre a organização da nascente indústria do entretenimento. No caput, o tema do decreto. No art. 3º, o golpe: além de não considerar “artista” a maioria das categorias que participavam do movimento modernista, o governo impôs condições desfavoráveis para o exercício dos direitos autorais dos criadores. Exceto as atividades das companhias de teatro e música, e ainda assim apenas sobre contratos para ocupação de espaços privados, o governo não regulamentou nenhuma outra relação profissional dos artistas com as empresas dos outros setores da indústria cultural.

O Decreto 5.492, de 1928:

O Presidente da Republica dos Estados Unidos do Brasil: Faço saber que o Congresso Nacional decretou e eu sanciona a seguinte resolução:

Art. 1º As empresas que se constituirem para a realização de espectáculos publicos, com o fim lucrativo, qualquer que seja o genero de diversões permittidas e a f*rrma de organização, ficarão sujeitas ás disposições do Codigo Commercial e leis complementares.

Art. 2º Nas relações dos empregarios com os artistas e auxiliares das empresas, as prescrições desta lei serão suppridas, na sua falta ou deficiencia, pelas disposições do Codigo Civil, sobre locação de serviços.

Art. 3º Para os effeitos do artigo anterior serão considerados artistas e auxiliares das empresas theatraes:

- a) o pessoal que formar o respectivo elenco artistico;
- b) os bailarinos, coristas e cançonetistas;
- c) o regente da orchestra e o musicos que a constituem;
- d) o director de scena e os ensaiadores;
- e) o administrador, o secretario e o archivista;
- f) os scenographos;
- g) os pontos e contra-regras;
- h) os bilheteiros;
- i) o encarregado do guarda-roupa, cabelleireiros e aderecistas;
- j) os electricistas, carpinteiros, fieis de theatro e quaesquer outros que se acharem a serviço privado da empresa.

Art. 4º A presente lei tambem se applica aos musicos civis e organizados ou contractados por associações particulares ou pelo poder publico e a serviço destes.

Art. 5º Dos contractos que a empresa celebrar com os artistas deverão constar.

1º, o local em que terá de ser cumprido o contracto;

2º, o tempo de serviço que um ficará obrigado a cumprir e outra a manter;

3º, a natureza do serviço attribuido ao locador;

4º, a remuneração a receber e a firma do pagamento.

Paragrapho único. A falta de qualquer dessas clausulas p* de determinar a nullidade do contracto, se não houver possibilidade de suppril-a pelo subsidio do direito commum, usos locaes, natureza do serviço e aptidão do locador.

Art. 6º A prova dos contractos ou ajustes far-se-há por qualquer das fórmias admittidas em direito.

Art. 7º Na falta de contracto, o empresario deverá entregar ao artista ou auxiliar, antes de iniciar o trabalho, uma nota por elle assignada, em que declare a natureza do ajuste, a remuneração, a fórmula do pagamento e a tempo do serviço.

Art. 8º Esse documento, authenticado por official publico, servirá de contracto, incorrendo na multa de 200\$ a 500\$ o empresario que se recusar a fornecel-o, quando lhe for exigido pelo locador

Art. 9º No caso de enfermidade que impossibilite o artista ou auxiliar de prestar serviços por mais de 30 dias, poderá o locatario suspender os pagamentos e rescindir o contracto, ficando obrigado a fornecer ao locador passagem de primeira classe e transporte de bagagem para a residencia habitual deste ou, na falta, para o local em que se encontrava quando foi contractado.

Art. 10. As empresas são responsaveis pelos accidentes de que forem victimas os artistas e auxiliares, na execução dos seus contractos ou ajustes, regulando-se as obrigações para com elles e suas familias pelas disposições da lei numero 3.724, de 15 de janeiro de 1919 e respectivo regulamento.

Art. 11. A empresa entregará ao artista ou auxiliar que deixar o serviço, por extinção do prazo, rescisão legal do contracto ou pagamento de multa, um attestado liberatorio; no caso de recusa, o juiz competente, em processo summarissimo, expedirá o attestado, multando o infractor em 200\$ a 500\$000.

Art. 12. Nenhum empresario poderá aceitar o serviço de um artista ou auxiliar, nem estes trabalharem em outra empresa, até o decurso de um anno, sem a exhibição do attestado mencionado no artigo anterior, referente á ultima empresa em que hajam prestado serviços.

Art. 13. O empresario que por si ou seu preposto alliciar artistas ou auxiliares já obrigados a outra empresa, ou infringir as disposições do artigo anterior, pagará em dobro ao locatario prejudicado a importancia que ao locador, pelo ajuste desfeito, houvesse de caber durante um anno.

Art. 14. Os artistas ou auxiliares são obrigados:

§ 1º A cumprirem seus ajustes ou contractos com os empresarios, pena de multa igual á do artigo anterior, si o contracto não estipular differente, não podendo trabalhar em outra empresa, até o prazo de um anno, si antes não pagarem a multa;

§ 2º A tomarem parte, salvo motivo de força maior, devidamente comprovado, nos espectaculos annunciados de peças em que devam representar, desde que 48 horas antes do dia da realização dos mesmos não hajam feito protesto justificado, contra sua inclusão nestes ou na peça annunciada, pena de multa de 30 % sobre a importancia correspondente a um mez de ordenado, em cada infracção, e que o empresario fica autorizado a descontar.

Art. 15 Salvo estipulação expressa em contracto, correrão por conta da empresa as despesas de viagem dos artistas e auxiliares, para o cumprimento do contracto ou o regresso ás localidades de onde partirem, após a exticção das obrigações decorrentes do mesmo.

Art. 16. Os artistas e auxiliares teem penhor legal sobre o matreial scenico da empresa:

a) pela importancia dos seus salarios e remunerações;

b) pelas despesas de transportes no caso do art. 9º ou quando a empresa em excursão interromper ou cessar seus espectaculos sem repôr os locadores no local de onde partiram.

Paragrapho unico. Serão considerados de força maior, para suspensão de espectaculos, sem direito a salario, os casos de guerra, revolução, epidemia, incendios ou fechamento de theatros por ordem do poder publico.

Em qualquer outro caso de suspensão de espectaculo, os locadores receberão os seus salarios por inteiro.

Art. 17 No caso de fallencia das empresas theatraes os locadores de serviços serão classificados como credores privilegiados, sobre todo o activo da massa, pelas importancias que lhes forem devidas.

Art. 18. O Poder Executivo, na execução da lei, fica autorizado a promover a regulamentação das horas de trabalho dos artistas e auxiliares das empresas teatraes.

Art. 19. As multas são estipuladas em benefício dos prejudicados com os actos que as provocarem; e a rescisão dos contractos que não for motivada por caso fortuito, força maior ou culpa reciproca dos contractantes, não exclue a indemnização por perdas e danos, embora haja imposição de multa.

Art. 20. Si uma empresa transferir seus direitos a outra ou fundir-se com esta, assumirá a segunda os compromissos contrahidos pela primeira, para com os artistas e auxiliares.

Art. 21. Para que as empresas definidas no art. 1º que sejam estrangeiras possam funcionar no Brasil, deverão, previamente, registrar perante o official competente do local onde derem inicio á sua actividade, o acto ou contracto de sua constituição, regulamento traduzido para o vernaculo.

Art. 22. As empresas sem sede ou companhias em excursão poderão ser demandadas, á escolha do autor, no local da infracção ou naquelle onde forem organizadas.

Art. 23. Todas as acções entre empresas e artistas ou auxiliares das empresas, para as quaes não seja estipulado rito especial, terão a fórma summaria.

Art. 24. Para dirimir os litigios entre artistas, autores, empresarios e auxiliares das empresas, seja antes da lide ou na pendencia desta, podem sempre as partes recorrer ao juiz arbitral instituido no Codigo Civil.

Art. 25. O terceiro arbitro deverá ser um juiz de 1ª ou 2ª instancia e os outros, pessoas da confiança das partes, respeitadas as condições de capacidade exigidas por lei

Art. 26. As disposições do art. 2º e seguintes do [decreto n. 4.790, de 2 de janeiro de 1924](#), applicam-se a todas as composições musicas e peças de theatro, executadas, representadas ou transmittidas pela radio-telephonia, com intuito de lucro, em reuniões publicas.

Parapho unico. Consideram-se realizadas com intuito de lucro quaesquer audições musicas, representações artisticas ou diffusões radio-telephonicas em que os musicos, executantes ou transmittentes tenham retribuição pelo trabalho.

Art. 27. Os proprietarios ou empresarios de quaesquer estabelecimentos de diversões, salões de concerto ou festivaes são responsaveis pelos direitos autoraes das produções ahi realizadas.

Art. 28. As sociedades nacionaes ou estrangeiras, legalmente constituídas para a defesa de direitos autoraes, reputar-se-hão mandatarias de seus associados, para todos os fins de direito, pelo simples acto de filiação ás mesmas, salvo clausula expressa em contrario.

Art. 29. Fica o Poder Executivo autorizado, na regulamentação desta lei, a exigir a apresentação de programmas, livros, annuncios ou outras provas necessarias á fiscalização dos direitos de autor.

Art. 30. O registro das composições teatraes ou musicas de qualquer genero na Bibliotheca Publica, ou no Instituto Nacional de Musica será feito mediante a apresentação de dous exemplares iguaes, manuscriptos, impressos, ou reproduzidos por qualquer processo, integralmente, numeradas e rubricadas as paginas com uma assignatura do autor reconhecida por official publico, ficando um dos exemplares archivado e sendo o outro restituído ao autor, com as annotações constantes do registro.

Art. 31. Os artistas não poderão alterar, supprimir, ou acrescentar, nas representações palavras, phrases ou scenas sem autorização por escripto, do autor ou subrogado nos direitos deste, sob pena de multa de 5% do seu ordenado mensal em favor da Casa dos Artistas, ou, na falta desta, de qualquer outra associação beneficente da classe.

§ 1º Esta pena será applicada quando a infracção se reproduzir depois que o autor, por escripto cuja entrega deve ser comprovada, notificar o artista e o empresario a sua prohibição ao accrescimento, á suppressão ou alteração feitas.

§ 2º No caso de reincidencia após a applicação da multa, de que trata o presente artigo, o autor poderá cassar a autorização dada para a representação da peça.

Art. 32. A propriedade autoral de qualquer obra litteraria, scientifica ou artistica adquirida por editor ou por terceiro, considera-se peramta e cabe no dominio commum:

1º quando, decorridos seis annos, contados da data da acquisição, não tiver sido editado ou publicado o livro ou obra de arte;

2º quando, exgotada uma edição, a que se lhe deveria seguir não for reproduzida no prazo do numero anterior.

Art. 33. Revogam-se as disposições em contrario.

Rio de Janeiro, 16 de julho de 1928, 107º da Independencia e 40º da Republica.

WASHINGTON LUIS P. DE SOUSA
Augusto de Vianna do Castello (BRASIL, 1928).

Esta política cultural de duas faces da República Velha ultrapassou a Revolução Burguesa de 1930 e permaneceu até o início do Estado Novo em 1937. De um lado, o financiamento da indústria cultural e a cooptação pela via monetária das entidades culturais da sociedade civil. De outro, o isolamento político e a sabotagem financeira da economia solidária do movimento modernista.

Ao fundo, uma lógica que nasceu no período colonial, atravessou o Reino Unido e a monarquia, para finalmente permanecer na República: Políticas culturais implantadas verticalmente pelo Estado brasileiro através de atos normativos, sem a participação ou diálogo com os movimentos culturais e da região hegemônica para a obediência servil das outras regiões ditas periféricas.

4.6. A Boiuna censurada

Se na República democrática liberal da oligarquia agrária, o modelo colonial das políticas culturais do império português ainda predominava, na ditadura do Estado Novo as políticas culturais assumiram a inspiração no autoritarismo nazi-fascista. Mesmo participando da segunda guerra mundial do lado da resistência ao nazismo, o Brasil da época ficou refém de Getúlio Vargas, que implantou uma ditadura capitalista raivosa e repressiva contra os trabalhadores e a cultura.

Sua política cultural, que é o que interessa para esta pesquisa, foi planejada com duas linhas de ações fundamentais: Uma linha organizativo-dirigista e a outra repressiva.

A primeira linha de ação, organizativo-dirigista, incorporou aos deveres do Estado o papel de regulamentador e organizador da cultura, incluindo neste conceito as novas tecnologias da indústria cultural, especialmente o rádio. Esta linha de ação incluiu a estruturação de órgãos para proteger as artes, a pesquisa e o patrimônio cultural, embora a

ideia oculta por trás da boa intenção fosse controlar a criação, a circulação, o consumo e a proteção aos bens culturais do país.

A Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, institucionalizou esta primeira linha de ação cultural do Estado Novo. Em um só ato legal, o Estado definiu seu papel regulador, organizador, controlador e preservador de todos os setores da cultura. Dentro de um amplo conceito operacional, o Estado passou a intervir e controlar as artes, a radiodifusão, a pesquisa científica, a memória, a preservação e a criação cultural.

O próprio caput da lei, com seus verbos operacionais, é revelador das suas intenções e do seu alcance. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, em seu caput:

Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, **cria** o órgão federal de proteção ao patrimônio, atualmente conhecido como IPHAN, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Cayrú, **mantém** a Biblioteca Nacional, a Casa de Ruy Barbosa, **define** que o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e outros museus nacionais de coisas históricas ou artísticas que fossem criados, cooperarão nas atividades do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Também **institui** a Comissão de Teatro Nacional e o Serviço de Radiodifusão Educativa (BRASIL, 1937).

Mas há artigos no corpo da lei que detalham as intenções do Estado Novo de institucionalizar o dirigismo e o controle cultural.

Art. 40. Fica creado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cineamatographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral.

3) Instituições de educação extraescolar

Art. 43. Fica mantida a Bibliotheca Nacional, com as attribuições que ora lhe competem.

§ 1º Fica creada, na Bibliotheca Nacional, para leitura de cegos, uma secção Braille, que será dirigida por um cego de comprovada competencia.

§ 2º Na Bibliotheca Nacional, será mantido o curso de bibliotheconomia ali existente.

Art. 44. Fica creado o Instituto Cayrú, que terá por finalidade organizar e publicar a Encyclopedia Brasileira.

Art. 45. A Casa de Ruy Barbosa se mantém com o objectivo de cultuar a memoria de Ruy Barbosa, velando pela sua bibliotheca e todos os objectos que lhe pertenceram, e promovendo a publicação de seu archivo e de suas obras completas.

Art. 46. Fica creado o Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimonio historico e artístico nacional.

§ 1º O Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional erá, além de outros órgãos que se tornarem necessarios ao seu funccionamento, o Conselho Consultivo.

§ 2º O Conselho Consultivo se constituirá do director do Serviço do Patrimonio Historico e Artístico Nacional, dos directores dos museus nacionaes de coisas

historicas ou artisticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da Republica.

§ 3º O Museu Historico Nacional, o Museu Nacional de Bellas Artes e outros museus nacionaes de coisas historicas ou artisticas, que forem creados, cooperarão nas actividades do Serviço do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, pela fórma que fôr estabelecida em regulamento.

Art. 47. O Museu Historico Nacional é mantido como estabelecimento destinado á guarda, conservação e exposição das relíquias referentes ao passado do Paiz e pertencentes ao patrimonio federal.

Parapho unico. No Museu Historico Nacional funcionará o curso de museologia alli existente.

Art. 48. Fica creado o Museu Nacional de Bellas Artes, destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimonio federal.

Art. 49. Fica instituída, como órgão de caracter permanente, a Commissão de Theatro Nacional, a que competirá estudar, em todos os seus aspectos, o problema do theatro nacional, e propôr ao Governo as medidas que devam ser tomadas para a sua conveniente soluçãõ.

Art. 50. Fica instituido o Serviço de Radiodifusão Educativa, destinado a promover, permanentemente, a irradiação de programmas de caracter educativo.

Parapho unico. Uma vez organizado o Serviço de Radiodifusão Educativa, ficam as estações radiodifusoras, que funcionem em todo o Paiz, obrigadas a transmittir, em cada dia, durante dez minutos, no mínimo, seguidos ou parcellados, textos educativos, elaborados pelo Ministerio da educaçãõ e Saude, sendo pelo menos metade do tempo de irradiação nocturna (BRASIL, 1937).

Este foi o primeiro passo: institucionalizar por ato normativo a primeira linha de ação da política cultural autoritária do Estado Novo. Ao controlar a organização da cultura e dirigir o conteúdo ideológico permitido para as expressões artístico-culturais, o Estado Novo assumiu a concepção de política cultural do totalitarismo nazista e implantou sua versão mais acabada aqui no Atlântico Sul.

Vargas, contudo, era um ditador prá lá de esperto. Para não sujar suas mãos com um “dirigismo cultural” controlador e totalitário, no ano seguinte, em 1938, ele criou o Conselho Nacional de Cultura para assessorá-lo e executar sua política cultural autoritária. Detalhe: O conselho não era democrático e não havia representantes das entidades ou setores culturais da sociedade civil. Os conselheiros não eram eleitos. Todos eram nomeados e muito bem remunerados por ele. Dos sete membros, quatro deveriam ser do próprio Ministério da Educação e da Saúde. Uma bela jogada.

Para alcançar sua finalidade autoritária dissimulado, em 1º de julho de 1938, Vargas emitiu o Decreto-Lei 526 e instituiu Conselho Nacional de Cultura. Alguns artigos desta norma revelam a essência e a finalidade deste Conselho.

Sobre os objetivos do Conselho:

Art. 2º O Conselho Nacional de Cultura será o órgão de coordenação de todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural, realizadas pelo Ministério da Educação e Saúde ou sob o seu controle ou influência.

Parágrafo único. O desenvolvimento cultural abrange as seguintes atividades:

- a) a produção filosófica, científica e literária;
- b) o cultivo das artes;
- c) a conservação do patrimônio cultural (patrimônio histórico, artístico, documentário, bibliográfico, etc.)
- d) o intercâmbio intelectual;
- e) a difusão cultural entre as massas através dos diferentes processos de penetração espiritual (o livro, o rádio, o teatro, o cinema, etc.);
- f) a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias;
- g) a educação cívica através de toda sorte de demonstrações coletivas
- h) a educação física (ginástica e esportes);
- i) a recreação individual ou coletiva (BRASIL, 1938).

Sobre as competências do Conselho:

Art. 3º Compete ao Conselho Nacional de Cultura:

- a) fazer o balanço das atividades, de caráter público ou privado, realizadas em todo o país, quanto ao desenvolvimento cultural, para o fim de delinear os tipos das instituições culturais e as diretrizes de sua ação, de modo que delas se possa tirar o máximo de proveito;
- b) sugerir aos poderes públicos as medidas tendentes a ampliar e aperfeiçoar os serviços por eles mantidos para a realização de quaisquer atividades culturais;
- c) estudar a situação das instituições culturais de caráter privado, para o fim de opinar quanto às subvenções que lhes devam ser concedidas pelo Governo Federal (BRASIL, 1938).

Sobre a composição do Conselho:

Art. 4º O Conselho Nacional de Cultura se comporá de sete membros, designados pelo Presidente da República, dentre pessoas notoriamente consagradas ao problema da cultura, devendo figurar entre eles pelo menos quatro dos diretores ou altos funcionários de repartições do Ministério da Educação e Saúde, encarregadas de qualquer modalidade de atividade cultural.

§ 1º A designação de que trata este artigo será por um ano, não sendo vedada a recondução.

§ 2º Os membros do Conselho Nacional de Cultura perceberão, por sessão a que comparecerem, a diária de cinquenta mil réis, limitado, porém, a quinhentos mil réis o máximo desta vantagem em cada mês (BRASIL, 1938).

Contudo, isto não bastava: faltava ao Estado ditatorial controlar repressivamente a imaginação criativa do povo brasileiro, especialmente de seus estratos intelectuais e artísticos mais democráticos. O Estado Novo deu então o segundo passo: institucionalizar por ato normativo a segunda linha de ação da política cultural dirigista, controladora, centralizadora e repressora.

A segunda linha de ação foi repressiva. Dois anos após o primeiro “pacote cultural”, o governo Vargas alcançou o pensamento e a imaginação. Através do Decreto-Lei 1949, de 3 de setembro de 1939, o governo criou o Departamento de Imprensa e Propaganda para reprimir as mentes criativas e os movimentos culturais.

O papel institucional deste órgão, definido no ato legal, era dispor e controlar o exercício das atividades de imprensa e propaganda no território nacional, incluindo a censura prévia sobre criações artísticas e culturais indesejáveis. Foi o ato normativo da institucionalização do terrorismo cultural de Estado.

Diz o caput e o art. 1º do Decreto-Lei:

Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências.

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o art. 180 da Constituição,

DECRETA:

Art. 1º As atividades de imprensa e propaganda exercidas no território nacional, fiscalizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, reger-se-ão pelas normas traçadas neste decreto-lei.

Sobra a censura e a repressão às atividades de comunicação social e jornalísticas.

Sobre censura prévia:

Art. 5º As agências telegráficas e os correspondentes estrangeiros são obrigados a fornecer cópia autenticada de todas as notícias e informações remetidas para o exterior por via telegráfica ou postal.

Art. 6º Todos os correspondentes de jornais do interior deverão registrar-se no D. I. P.

Art. 7º Aos correspondentes estrangeiros, residentes ou em trânsito no país, o D. I. P. prestará toda assistência profissional, devendo os mesmos, para esse fim, solicitar a necessária autorização para o livre exercício de suas atividades em território brasileiro, mediante a apresentação dos documentos comprobatórios de suas funções.

Art. 8º Todas as empresas jornalísticas de publicidade, bem como as oficinas gráficas, deverão ser registradas no D. I. P., até 30 dias depois da publicação do presente decreto-lei.

Art. 9º Aos jornais é facultado não publicar o nome dos autores de artigos, notícias, informações e comentários de redação, mas esses nomes deverão constar dos originais entregues às oficinas. Parágrafo único. Os nomes dos autores deverão, porém, ser declarados à autoridade pública, quando feita a exigência.

Art. 10. Fica sujeita à aplicação de penalidade a transgressão ou inobservância de instruções oficiais vedando, por motivo de interesse público, a divulgação de determinados assuntos, fatos, acontecimentos ou medidas administrativas.

Art. 11. É passível de punição a publicação de notícias ou comentários falsos, tendenciosos ou de intuito provocador, induzindo ao desrespeito e descrédito do país, suas instituições, esferas ou autoridades representativas do poder público, classes armadas ou quando visem criar conflitos sociais, de classe ou antagonismos regionais.

Art. 12. Em todo periódico é responsável o Diretor e, no caso da empresa editora não ser proprietária da maquinaria com que se edita o periódico, a responsabilidade se estenderá ao particular ou à entidade proprietária da oficina de impressão.

Parágrafo único. Dentro de 30 dias, a partir da publicação deste Regimento, as pessoas físicas ou jurídicas, proprietárias dos periódicos, deverão fazer, perante o D. I. P., a declaração do nome, idade, estado ou domicílio da pessoa proposta para diretor, do redator que provisoriamente se encarregará da direção do periódico em caso de substituição eventual do secretário da redação e da pessoa ou empresa proprietária do periódico e oficina onde é ditado.

Art. 13. O número e a extensão das publicações periódicas serão regulados pelo DIP (BRASIL, 1939).

Sobre o controle e a censura prévia ao cinema.

Art.14. Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D. I. P.

Art.15. Não será permitida a exibição do filme que:

I - contiver qualquer ofensa ao decoro público;

II - contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;

III- divulgar ou induzir aos maus-costumes;

IV -fôr capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

V - puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;

VI - fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;

VII - ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais;

VIII - induzir ao desprestígio das forças armadas.

Art. 16. Esse certificado será fornecido após a projeção do filme perante representantes legais da Divisão do Cinema e Teatro do D. I. P (BRASIL, 1939).

Sobre o controle e a censura prévia a todas as artes, diversões públicas, realizações de festas populares, transmissões radiofônicas, propaganda, publicidade, espetáculos e excursões artísticas.

Art. 53. Dependerão de censura prévia e autorização do D.I.P.:

I - As representações de peças teatrais;

II - As representações de variedades;

III - As execuções de bailados, pantomimas e peças declamatórias;

IV - As execuções de discos falados e cantados;

V - As exibições públicas de espécimens teratológicos;

VI - As apresentações de préstitos, grupos, cordões, ranchos. etc e estandartes carnavalescos;

VII - As transmissões rádio-telefônicas;

VIII - As propagandas e anúncios de qualquer natureza, quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca ou ainda quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;

- IX - A publicação de anúncios na imprensa e a exibição de cartazes em lugares públicos, quando tais anúncios e cartazes se referirem aos assuntos consignados nas letras anteriores deste artigo;
- X - As excursões individuais ou de companhias e conjuntos teatrais e artísticos ao exterior (BRASIL, 1939).

Sobre o controle da profissão e do comportamento social do artista.

Art. 111. Os artistas teatrais, assim como os que exercem a sua profissão em qualquer casa de diversões públicas, seja qual fôr o gênero a que se dediquem são obrigados a:

- I - Desempenhar os serviços contratados, salvo o caso de doença atestada, ou por falecimento de cônjuge, pais ou filhos, sevícias ou falta de recebimento de salários.
- II - Interpretar fielmente o texto dos papéis que lhes forem distribuídos e observar fielmente a marcação, abstando-se de fazer acréscimos ou modificações.
- III - Cumprir rigorosamente todas as determinações da censura.
- IV - Obedecer ao diretor e ao ensaiador, no que se referir à marcação, caracterização e indumentária aprovadas.
- V - Portar-se convenientemente em cena.
- VI - Apresentar-se com as roupas aprovadas no ensaio geral (BRASIL, 1939)..

Toda a repressão e controle sobre as artes é algo previsível em um Estado autoritário. Mas controlar o comportamento profissional e social do artista... Isto é um sintoma de doença social. E este foi o golpe final do autoritarismo sobre a criação e o pensamento.

Todas as conseqüências deste ato repressivo já foram registradas pela História. Censuras, prisões, assassinatos e exílios são do conhecimento do povo brasileiro. A lógica cultural autoritária herdada do período colonial e da monarquia, e mesmo da democracia liberal republicana, explicitou toda sua sordidez na República ditatorial do nazismo tropical. E assim, nestas jogadas inesperadas da história, a concepção de política cultural do totalitarismo nazista implantou sua versão mais acabada no Atlântico Sul.

Mas esta política cultural autoritária e obscurantista não se instalou impunemente. Os movimentos culturais reagiram e resistiram à violação explícita dos seus direitos culturais mais fundamentais, como a liberdade de expressão, de pensamento e de criação. A resistência mais explícita, corajosa e propositiva veio dos escritores democráticos. E o I Congresso Brasileiro de Escritores de , em janeiro de 1945, foi o palco da resistência.

Desde 1942, porém, escritores democráticos já se organizavam e reagiam contra o Estado Novo. Neste ano, como reação ao autoritarismo da política cultural “estadonovista”, estes escritores democráticos fundaram a Associação Brasileira de Escritores. Em 1944, como parte da resistência democrática, esta Associação decidiu realizar o I Congresso em 1945, entre os dias 22 e 27 de janeiro.

Em entrevista ao jornal Folha Carioca, datado de 29 de novembro de 1944, a escritora Lia Correa Duarte antecipou o conteúdo da política cultural do movimento dos escritores:

Que ninguém imagine que essa reunião de intelectuais seja um pretexto para conversinhas, troca de amabilidades sociais, chás, coquetéis e banquetes. Não haverá oportunidade para isso. Trabalharemos muito. Os temas a serem discutidos são todos de grande importância e gravidade, essenciais a nossa profissão e de interesse para o público em geral. Entre as teses recomendadas pela comissão organizadora figuram: direitos autorais; democratização da cultura; bibliotecas populares; o escritor e a luta contra o fascismo; a liberdade de criação literária. Assim, nenhum setor da atividade nacional poderá permanecer indiferente a essa realização. Com tanta responsabilidade e trabalho (pensa-se em fazer duas reuniões por dia) e com assuntos tão vastos para tratar, creio que não sobrá, felizmente, tempo para as questõezinhas pessoais tão em moda, nem para questões bizantinas (...). A época não é para essas coisas. Há guerra, nazismo, fome, campos de concentração, intolerância, vida cara e analfabetismo. Pensem nisso primeiro. O resto fica para depois (CORREA, 1944 in LUCA, 2008, p. 101-110).

Em 22 de janeiro de 1945, nas dependências do Teatro Municipal de São Paulo, a Associação instalou e deu início ao I Congresso.

Deste I Congresso Brasileiro de Escritores de 1945 surgiu a primeira proposta orgânica de política cultural de um movimento da sociedade civil organizada. Embora não tivesse um conteúdo que procurasse instituir, por ato normativo, uma política cultural da sociedade no aparelho de Estado, as resoluções deste congresso incluiu um projeto com duas direções: Exigiu regulamentações legais nos direitos autorais da profissão e definiu um conjunto de valores democráticos para disputar a hegemonia ideológica na sociedade contra os valores autoritários do Estado novo.

Em outubro do mesmo ano, Vargas foi deposto. Junto com ele, extinguiu-se um período de autoritarismo político e cultural na sociedade brasileira.

4.7. A Boiuna no Rio 40º

No mundo ocidental, desde a democracia escravocrata grega, mesmo ela sendo classista e excludente, ainda assim este modo de organização política sempre foi o que melhor possibilitou liberdade de pensamento e criação. Com isto, e de igual modo, foi a democracia que também sempre possibilitou o florescimento da reflexão filosófico-científica e da criação artística. Não é uma lei da história, mas é uma relação constante: democracia – criação.

Entre 1946 e 1964, período de democracia, o Brasil viu surgir experiências culturais significativas, especialmente nas artes e na comunicação social de massa. Junto com esta democracia e com o nacional-desenvolvimentismo econômico, o país teve um salto qualitativo em sua superestrutura ideológica e cultural. Todavia, é preciso uma análise criteriosa para evitar superficialidades.

O desenvolvimento industrial fortaleceu a indústria cultural e do entretenimento, incluindo a indústria fonográfica, a indústria cinematográfica, a indústria editorial e a indústria dos meios de comunicação de massa. Como resultado, ocorreu uma produção para consumo de massa, em escala industrial, de várias mercadorias oriundas da criação artístico-cultural. Esta estrutura industrial da cultura permitiu que experiências estéticas, sobretudo na música, literatura e no cinema, atingissem o grande público em todas as regiões do país. É o caso do filme, do disco de vinil e das revistas. No rádio e na televisão, em outro exemplo, surgiram experiências como a rádio-novela, programas radiofônicos musicais e humorísticos, o teleteatro, além dos telejornais. Este processo criou no Brasil o que se chama de cultura de massa.

Toda esta emergência da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa teve forte apoio estatal, especialmente através da isenção fiscal e do aporte financeiro, seja como verba publicitária, seja como investimento estatal direto. Este apoio do Estado à nascente indústria cultural esteve previsto, inclusive, dos planos plurianuais de governo de Juscelino Kubitschek. Porém, os registros históricos revelam que não houve institucionalização por ato normativo desta política estatal para cultura e para a comunicação social.

Neste período, as legislações de apoio à cultura e à comunicação social não ultrapassaram o prosaico reconhecimento de entidades culturais como sendo de utilidade pública, além das suspeitas outorgas de concessões para rádio e TV. De mais significativo, sobretudo na década de 60, foi a recriação do Conselho Federal de Cultura por Jânio Quadros. Nesta recriação, diferente do Conselho criado no Estado Novo, Jânio incluiu a participação de entidades culturais da sociedade civil eleitas na composição da estrutura.

Resumindo o período em questão: No fundo, a ausência de regulamentação legal revela que, neste período democrático entre 1946 e 1964, os governos não criaram políticas de Estado para a cultura, muito menos para a comunicação social. Isto pode significar também que não houve diálogo entre Estado e sociedade civil, entre os governos e o movimento

cultural. E muito pior: Pode também significar que não havia movimento cultural suficientemente organizada e nem com políticas culturais internas que ultrapassassem o desejo de inserção na indústria cultural nascente.

4.8. A Boiuna torturada

Em termos de registros legais, a ditadura militar deixou várias pistas de suas más-intenções intenções. Foi também um período no qual, ainda que por uma lógica autoritária semelhante a do Estado Novo, houve uma significativa normatização inédita de vários aspectos da realidade cultural brasileira.

Como no Estado Novo, antes de revelar suas intenções culturais, a ditadura militar tratou de credenciar representantes civis e órgãos colegiados para revelá-las. Para isto, reformulou o modelo de Conselho Nacional de Cultura democrático, institucionalizado por Jânio Quadros em 1961 e, em 1966, retomou o modelo autoritário e burocrático “estadonovista”.

O modelo de Conselho de Cultura democrático incorporava em sua estrutura as entidades artístico-culturais da sociedade civil. O art. 2º e o art. 4º do Decreto nº 50.293, de 23 de Fevereiro de 1961, institucionalizaram, pela primeira vez na história do Brasil, esta forma de democracia cultural participativa.

Diz o art. 2º:

O Conselho Nacional de Cultura será integrado pelas seguintes Comissões, que ora ficam criadas: Comissão Nacional de Literatura; Comissão Nacional de Teatro; Comissão Nacional de Cinema; Comissão Nacional de Música e Dança; Comissão Nacional de Artes Plásticas (BRASIL, 1961).

Diz o art. 6º:

As Comissões são constituídas de cinco membros, com mandato de dois anos, nomeados pelo Presidente da República, e serão integradas por representantes de entidades relativas a cada setor artístico ou por pessoas de reconhecido valor cultura(BRASIL, 1961).

O Decreto nº 50.293, de 23 de Fevereiro de 1961, na íntegra:

Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o art. 87, item I, da Constituição e

CONSIDERANDO a necessidade da criação de um órgão de orientação da política cultural do Governo,

Decreta:

Art. 1º Fica criado, subordinado à Presidência da República, o Conselho Nacional de Cultura.

Art. 2º O Conselho Nacional de Cultura será integrado pelas seguintes Comissões, que ora ficam criadas: Comissão Nacional de Literatura; Comissão Nacional de Teatro; Comissão Nacional de Cinema; Comissão Nacional de Música e Dança; Comissão Nacional de Artes Plásticas.

Art. 3º São atribuições do Conselho Nacional de Cultura:

- a) estabelecer a política cultural do Governo, mediante plano geral a ser elaborado, e programas anuais de aplicação;
- b) estudar e opinar sobre todos os assuntos de natureza cultural que lhe forem submetidos pela Presidência da República;
- c) sugerir à Presidência da República medidas de estímulo à atividade cultural;
- d) proceder ao balanço das atividades culturais em todo o País, de caráter público ou privado, relacionando os órgãos e entidades que as exercem, para o fim de coordenar a ação do Governo frente todas as instituições culturais existentes, visando o maior rendimento de sua ação;
- e) propor ao Governo a reestruturação, ampliação ou extinção de órgãos culturais da União a sua articulação dentro do plano geral de estímulo à cultura e a criação de órgãos novos para atender as necessidades de desenvolvimento cultural do País;
- f) manter atualizado um registro de todas as instituições culturais de caráter privado do País para fim de opinar quanto às subvenções, auxílios ou quaisquer outras medidas de iniciativa do Governo Federal;
- g) apresentar anualmente à Presidência da República um relatório sobre as atividades culturais do País e sobre as atividades culturais do País e sobre a ação desenvolvida pelo próprio Conselho;
- h) apreciar, previamente, os programas de trabalho anualmente elaborados pelas Comissões criadas pelo artigo 2º, bem como decidir sobre quaisquer outras sugestões dessas Comissões;
- i) cooperar com os periódicos de difusão cultural do País, contribuindo para assegurar a sua continuidade;
- j) editar uma revista destinada a difusão cultural das artes e da cultura e ao registro das atividades culturais em todo o País;
- k) estudar e desenvolver medidas no sentido da população da cultura, inclusive através da manutenção de estação emissora de rádio e de televisão;
- l) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propôr convênios com órgãos dessa natureza, para unidade e desenvolvimento da política cultural do País;
- m) elaborar o Regulamento Interno do Conselho e aprovar o das Comissões a êle subordinadas;
- n) articular-se com todos os órgãos culturais da União, podendo requisitar deles o que necessitar para o cumprimento de suas atribuições.

Art. 4º As entidades culturais privadas do País, que o queiram, poderão ser admitidas como instituições complementares do Conselho e serão ouvidas, sem direito a voto, quanto for recomendável essa colaboração ou quando seus esclarecimentos e sugestões forem de interesse do Conselho.

Art. 5º O Conselho Nacional de Cultura será integrado pelos Presidentes das Comissões a êle subordinadas, pelo seu Secretário Geral, por um representante do Ministério da Educação, do Ministério da Fazenda, do Ministério das Relações Exteriores, da Universidade do Brasil.

§ 1º O Presidente do Conselho será escolhido pelo Presidente da República entre os Presidentes das Comissões que o integram.

§ 2º O mandato dos membros do Conselho será de dois anos, podendo ser prorrogado, por igual tempo.

Art. 6º As Comissões são constituídas de cinco membros, com mandato de dois anos, nomeados pelo Presidente da República, e serão integradas por representantes de entidades relativas a cada setor artístico ou por pessoas de reconhecido valor cultural.

§ 1º As Comissões elegerão, cada uma, um Presidente.

§ 2º A Comissão Nacional de Cinema será o Conselho Consultivo do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), criado pelo Decreto nº. 50.278, de 17 de fevereiro de 1961, podendo, conseqüentemente ser integrada por 9 (nove) membros.

Art. 7º O Presidente e os membros do Conselho e das Comissões perceberão "jeton" por sessão a que comparecer, a ser fixada por um ato do Presidente da República.

§ 1º Os membros residentes fora da sede do Conselho terão direito a ajuda de custo para despesas de viagem;

§ 2º O Presidente do Conselho, além do "jeton" de que trata o Artigo 7º, perceberá uma gratificação de representação, a ser fixada pelo Presidente da República.

Art. 8º O Conselho terá como sede a Capital da República e reunir-se-á, ordinariamente, pelo menos uma vez por mês e, extraordinariamente, sempre que fôr convocado pelo seu Presidente.

Art. 9º As Comissões poderão ser autorizada pelo Conselho a reunir-se fora da Capital da República quando a conveniência de contrato com os meios artísticos e culturais assim o recomendar.

Art. 10. O Conselho terá uma Secretária Geral, diretamente subordinada à Presidência.

§ 1º O Secretário Geral será nomeado pelo Presidente da República, percebendo vencimentos idênticos aos de Diretor de Departamento dos Ministérios.

§ 2º Compete ao Secretário Geral executar as resoluções do Conselho.

§ 3º Os assuntos a serem apreciados pelo Conselho deverão ser previamente informados pelo Secretário Geral.

Art. 11. Compete às Comissões o estudo de assuntos que lhe forem submetidos pelo Conselho ou a iniciativa de medidas relacionadas com o setor artístico respectivo, a serem aprovadas pelo Conselho.

Art. 12. As Comissões estabelecerão o seu programa de trabalho no qual será prevista sua forma de articulação com os órgãos culturais ou técnicos da União de natureza executiva, já existentes ou a serem criados.

Art. 13. O Conselho baixará o Regulamento da Secretaria Geral, estabelecendo o seu quadro de pessoal a ser provido por servidores da União, dos Estados ou Municípios, postos à sua disposição.

Parágrafo único. O quadro de pessoal do Conselho será criado, posteriormente, por lei especial, após a verificação da exata necessidade dos serviços e das aptidões técnicas exigidas.

Art. 14. O Conselho fará a previsão das despesas para sua instalação e funcionamento no presente exercício, a ser objeto de lei abrindo o crédito especial respectivo.

Art. 15. Do orçamento de cada exercício, a partir de 1962, constará a dotação para atender as despesas com o novo órgão.

Art. 16. Será baixado pelo Presidente da República, dentro de 60 (sessenta) dias, o Regulamento do presente Decreto.

Art. 17. Êste Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 23 de fevereiro de 1961; 140º da Independência e 73º da República.

JÂNIO QUADROS

Oscar Pedroso Horta

Afonso Arinos de Mello Franco

Clemente Mariani

Brígido Fernandes Tinoco. ((BRASIL, 1961).

Através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, a ditadura de 64 retomou o modelo de Conselho da ditadura do Estado Novo. Este ato normativo excluiu a representação democrático-participativa das entidades culturais da sociedade civil da estrutura do Conselho Nacional de Cultura. Foi a retomada do “Conselho Anti-Democrático de Notáveis”.

Diz o Decreto-Lei 74 em seu caput e em seu art. 1º:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o parágrafo único do art. 31 do Ato Institucional nº 2, tendo em vista o Ato Complementar nº 23,

DECRETA:

Art.1º O Conselho federal de Cultura será constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da república, por seis anos, dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade (BRASIL, 1966).

O Decreto-Lei 74/1966 e este retrocesso democrático na íntegra:

Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando da atribuição que lhe confere o parágrafo único do art. 31 do Ato Institucional nº 2, tendo em vista o Ato Complementar nº 23,

DECRETA:

Art. 1º O Conselho Federal de Cultura será constituído por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da República, por seis anos, dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade.

§ 1º Na escolha dos membros do Conselho, o Presidente da República levará em consideração a necessidade de nêle serem devidamente representadas as diversas artes, as letras e as ciências.

§ 2º De dois em dois anos, cessará o mandato de um terço dos membros do Conselho, permitida a recondução por uma só vez. Ao ser constituído o Conselho, um terço de seus membros terá mandato, apenas, de dois anos e um terço de quatro anos.

§ 3º Em caso de vaga, a nomeação do substituto será para complementar o prazo do mandato do substituído.

§ 4º O Conselho Federal de Cultura será constituído em câmaras para deliberar sobre assuntos pertinentes às artes, às letras e às ciências, e se reunirá em sessão para decidir sobre a matéria de caráter geral.

§ 5º Além das Câmaras referidas no parágrafo anterior, haverá uma, especialmente destinada aos assuntos do patrimônio histórico e artístico nacional.

§ 6º As funções de conselheiro serão consideradas de relevante interesse nacional, e o seu exercício tem prioridade sobre o de cargos públicos de que sejam titulares os conselheiros.

Art. 2º Ao Conselho Federal de Cultura compete:

- a) formular a política cultural nacional;
- b) articular-se com os órgãos federais, estaduais e municipais, bem como as Universidades e instituições culturais, de modo a assegurar a coordenação e a execução dos programas culturais;
- c) decidir sobre o reconhecimento das instituições culturais, mediante a aprovação de seus estatutos;
- d) promover a defesa e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional;
- 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;
- f) promover campanhas nacionais que visem ao desenvolvimento cultural e artístico;
- g) manter atualizado o registro das instituições culturais e oficiais e particulares e dos professores e artistas que militam no campo das ciências, das letras e das artes;
- h) proceder à publicação de um boletim informativo de natureza cultural;
- i) informar sobre a situação das instituições particulares de caráter cultural com vistas ao recebimento de subvenções concedidas pelo Governo Federal;
- j) reconhecer, para efeito de assistência e amparo através do Plano Nacional de Cultura, as instituições culturais do País, cujo reconhecimento se dará mediante solicitação da instituição interessada;
- k) estimular a criação de Conselhos Estaduais de Cultura e propor convênios com esses órgãos, visando ao levantamento das necessidades regionais e locais, nos diferentes ramos profissionais, e ao desenvolvimento e integração da cultura no País;
- l) apreciar os planos parciais de trabalho elaborados pelos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura, com vistas a sua incorporação a um programa anual do Ministério da Educação e Cultura, a ser aprovado pelo Ministro de Estado;
- m) elaborar o Plano Nacional da Cultura, com os recursos oriundos do Fundo Nacional da Educação, ou de outras fontes, orçamentárias ou não, colocadas ao seu alcance;

n) promover sindicâncias, por meio de comissões especiais, nas instituições culturais oficiais ou particulares, estas últimas deste que incluídas no Plano Nacional da Cultura, e sempre tendo em vista o bom emprego dos recursos recebidos;

o) elaborar o seu regimento a ser aprovado pelo Presidente da República;

p) emitir pareceres sobre assuntos e questões de natureza cultural que lhe sejam submetidos pelo Ministro da Educação e Cultura;

q) submeter à homologação do Ministro da Educação e Cultura os atos e resoluções aprovados em plenário, sempre que fixem doutrina ou norma de ordem geral;

r) promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário;

s) superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior;

t) promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras.

Art. 3º Os diretores dos diversos órgãos culturais do Ministério da Educação e Cultura participarão dos trabalhos das Câmaras, mediante convocação expressa do Presidente do Conselho, sempre que se debater matéria diretamente ligada à respectiva repartição.

Art. 4º O Plano Nacional da Cultura, bem como o Plano Nacional da Educação, será aprovado em sessão conjunta do Conselho Federal da Cultura e do Conselho Federal de Educação, sob a presidência do Ministro da Educação e Cultura.

Parágrafo único. A apreciação dos dois planos em sessão plena tem por objetivo evitar duplicação de serviços e harmonizar o plano geral de ação do Ministério da Educação e Cultura nos dois setores de suas atividades básicas.

Art. 5º O Conselho Federal de Cultura terá um Secretário Geral, de provimento em comissão, símbolo 2-C, nomeado pelo Presidente da República, mediante proposta do Presidente do Conselho ao Ministro da Educação e Cultura.

Art. 6º O Conselho Federal de Cultura terá um Presidente e um Vice-Presidente, escolhidos na forma fixada no seu Regimento.

Art. 7º Fica revogado o Decreto-Lei nº 526, de 1 de julho de 1938.

Art. 8º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 21 de novembro de 1966; 145º da Independência e 78º da República.

H. CASTEIRO BRANCO

Raymundo Moniz de Aragão (BRASIL, 1966).

Em 1973, o governo Médici (1969-74) elaborou um plano estratégico para intervir no universo cultural. Este plano estratégico foi elaborado na gestão do então Ministro da Educação e Cultura Jarbas Passarinho (1969-74). O documento denominado *Diretrizes Para Uma Política Nacional de Cultura* chegou a ser publicamente divulgado, mas não foi institucionalizado. No ensaio *A concepção oficial de política cultural nos anos 70*, o pensador brasileiro Gabriel Cohn (1984) sugeriu que a não-oficialização do texto foi por ele ter proposto a possibilidade de dividir o Ministério da Educação e criar um Ministério da Cultura. Mas esta possibilidade nunca foi confirmada.

Uma segunda versão foi elaborada. Ainda em 1973, o Ministério da Educação e Cultura lançou o Programa de Ação Cultural. Mas este Plano e este Programa para uma

Política Nacional de Cultura foi institucionalizado apenas em 1975, já no governo Geisel (1974-1978), e com Nei Braga como Ministro da Educação e da Cultura.

Nas páginas 28, 29 e 30 do documento oficial denominado Política Nacional de Cultura, o Ministério da Educação e da Cultura definiu cinco objetivos para esta ação estatal: 1) valorizar o conhecimento; 2) Possibilitar a preservação dos bens de valor cultural; 3) O incentivar a criatividade; 4) Difundia as criações e as manifestações culturais e 5) Garantir Integração cultural do país.

Embora sendo uma política cultural não-institucionalizada por ato normativo, elaborada por um conselho de notáveis submissos, sem a participação dos movimentos culturais da sociedade civil e do centro político do país para a obediência das outras regiões da federação, ainda assim o documento do Ministério da Educação e da Cultura reforça tratar-se de uma política de Estado “não-intervencionista”. No documento citado, o Ministério afirma não ser objetivo desta política cultural “intervir na atividade cultural espontânea”, nem na “sua orientação, segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe”, e nem ainda “cercear as manifestações culturais”. Mas a prática cotidiana da ditadura militar revelou que esta política cultural não passava de um código para controle de condutas.

Esta norma de regulação cultural, instituída por ato jurídico interno do Ministério da Educação, estabeleceu a Política Nacional de Cultura da ditadura. Na sua essência, esta política cultural manteve a lógica política autoritária oriunda do período colonial e que atravessou os dois reinados da fase nacional-monárquica e toda a República. Foi uma política cultural vertical do Estado, institucionalizada por ato normativo, elaborada sem a participação dos movimentos culturais da sociedade civil e emanada do centro hegemônico da República para a obediência das outras regiões e Estados federados. Seu objetivo foi, sobretudo, fortalecer a proteção ao passado cultural e inibir a criação, especialmente com a censura e a repressão. Não tem como uma ditadura fortalecer a criação. Nem mesmo de um pensamento e de uma arte que lhe seja favorável, se isto for possível.

Como parte dos objetivos definidos nesta política nacional de cultura de 1975, a ditadura resolveu então regulamentar as profissões artísticas e de técnicos em espetáculos de diversões. Para alcançar este fim, elaborou e instituiu a Lei 6.533, de 24 de maio de 1978.

Há aspectos positivos nesta lei, embora alguns artigos burocratizem o exercício profissional e fragilizem o trabalhador da arte na sua relação com as empresas. Mas a própria

regulamentação das profissões artísticas, as condições acadêmicas ou sindicais para o registro e a normatização dos contratos de trabalho incluem-se entre os aspectos favoráveis da lei porque beneficiam os trabalhadores da arte.

O art. 6º expressa claramente uma conquista das categorias artísticas e dos técnicos que trabalham no setor. Ele regulamenta estas profissões e as nivela com as outras categorias de trabalhadores.

Diz este artigo: “Art. 6º - O exercício das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões requer prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, o qual terá validade em todo o território nacional” (BRASIL, 1978).

O art. 7º define as exigências para o registro profissional e inclui as entidades sindicais como formadoras e fornecedoras de certificação para reconhecimento. Um avanço.

Art. 7º - Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I - diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou

II - diploma ou certificado correspondentes às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou

III - atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva (BRASIL, 1978).

A regulamentação do contrato de trabalho, assim como a progressista exigência de seu reconhecimento por entidades sindicais patronais e trabalhistas, está no art. 9º.

Art. 9º - O exercício das profissões de que trata esta Lei exige contrato de trabalho padronizado, nos termos de instruções a serem expedidas pelo Ministério do Trabalho.

§ 1º - O contrato de trabalho será visado pelo Sindicato representativo da categoria profissional e, subsidiariamente, pela Federação respectiva, como condição para registro no Ministério do Trabalho, até a véspera da sua vigência (BRASIL, 1978).

Esta lei e seus efeitos ainda não foram pensados pelos artistas e suas entidades. Ela foi parte dos objetivos da Política Nacional de Cultura da ditadura militar de 64. Mas, pelo seu conteúdo inclusivo de demandas profissionais das categorias artísticas, talvez esta lei tenha sido o único ato normativo de regulação cultural e de política cultural com efeitos benéficos para o cotidiano real dos criadores de cultura.

Contudo, retomando a reflexão mais ampla sobre a relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural neste período histórico, acredito ser possível perceber algumas questões aviltantes para a cultura e ocultas ao olhar menos atento. Do meu ponto de vista, a reformulação autoritária do Conselho Nacional de Cultura, assim como a criação de uma política cultural repressora, institucionalizada por legislações de controle repressivo, esconde algo que precisa ser revelado.

Do mesmo modo que a ditadura do Estado Novo, a ditadura de 64 estabeleceu uma política cultural apenas para fortalecer o poder de controle do Estado sobre a criação cultural, criando órgãos de regulação. Por esta perspectiva, e sempre legislando autoritariamente por decreto, a ditadura não criou, por exemplo, infra-estrutura material para a criação cultural, nem financiou esta criação de modo a garantir o desenvolvimento espiritual do país. Mas foi farta em criar órgãos e empresas estatais para o Estado com o escopo de controlar a sociedade e financiar o mercado. Exemplo do que afirmo foi criação da empresa estatal de cinema (EMBRASFILMES), que financiou apenas a indústria cinematográfica. Outro exemplo foi a criação de vários órgãos para o serviço de proteção ao patrimônio cultural.

Olhando em perspectiva, a ditadura militar de 1964 foi, culturalmente falando, uma reprise do Estado Novo. As diretrizes mais resolutamente eficientes do plano de política cultural da ditadura foram, de fato, a repressão e o controle da liberdade de expressão, do pensamento e da arte. A censura, as prisões, os exílios e os assassinatos, físicos e intelectuais, são dados estatísticos reveladores de quão foi eficiente a execução desta diretriz repressora planejada. Os movimentos culturais não somente foram silenciados como foram reprimidos. Não havia diálogo democrático. Portanto, não havia como organizar movimentos e políticas culturais, pois não havia uma sociedade civil organizada e livre.

Em outras palavras: A velha lógica político-cultural oriunda do período colonial manteve-se intacta. As políticas culturais continuaram sendo iniciativas verticais do Estado, elaboradas sem a participação dos movimentos culturais da sociedade civil, instituídas por atos normativos reguladores e da região politicamente hegemônicas para a obediência das outras regiões ditas periféricas e não-influentes. Caminhemos...

4.9. A Boiuna não confunde cultura com mercado

A Constituição Federal de 1988 institucionalizou o clamor popular por um Estado de Direito democrático desenhado nas jornadas da campanha das Diretas Já em 1984. Esta

Constituição, ao contrário de todas as anteriores, não apenas formatou a legalidade institucional para a reconstrução democrática do país, mas também criou mecanismos para o exercício da democracia participativa. Plebiscito, referendo, iniciativa popular de leis e participação da sociedade em órgãos colegiados do Estado são alguns destes mecanismos de participação democrática legalizados pela Constituição de 1988. Este fato jurídico-político começou a mudar toda a história político-cultural do Brasil.

Mas vamos por parte... Os passos estão sendo lentos.

Em se tratando da relação entre movimento cultural, política cultural e legislação cultural a velha lógica que veio do período colonial permaneceu. Pior: retrocedeu quinhentos anos...

Em perspectiva histórica: Desde o século XVI, desde quando D. Catarina de Áustria instituiu a primeira legislação e a primeira política cultural de Portugal para a colônia Brasil, desde esta época as ações culturais do Estado sempre foram autoritárias, mas sempre o Estado aceitou ser seu dever de estabelecer e efetivar os direitos culturais. O que aconteceu no final do século XX, em 2 de julho de 1986, quinhentos anos depois, foi o inverso: O primeiro governo da redemocratização, em plena Constituinte, instituiu uma política cultural na qual transfere do Estado para o mercado a responsabilidade de estabelecer e efetivar os direitos culturais da sociedade. Pior: Transferiu esta responsabilidade e, junto com ela, transferiu dinheiro público, via renúncia fiscal, para o mercado financiar a política cultural privatista.

O economista Celso Furtado, então Ministro da Cultura, imaginou que o mercado, com dinheiro público de isenções fiscais, poderia garantir o dever constitucional do Estado de assegurar o Direito à Cultura.

Diz a Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986:

Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º. O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei.

§ 1º Observado o limite máximo de 10% (dez por cento) da renda bruta, a pessoa física poderá abater:

I - até 100% (cem por cento) do valor da doação;

II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio;

III - até 50% (cinquenta por cento) do valor do investimento.

§ 2º O abatimento previsto no § 1º deste artigo não está sujeito ao limite de 50% (cinquenta por cento) da renda bruta previsto na legislação do imposto de renda.

§ 3º A pessoa jurídica poderá deduzir do imposto devido, valor equivalente à aplicação da alíquota cabível do imposto de renda, tendo como base de cálculo:

I - até 100% (cem por cento) do valor das doações;

II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio;

III - até 50% (cinquenta por cento) do valor do investimento.

§ 4º Na hipótese do parágrafo anterior observado o limite máximo de 2% (dois por cento) do imposto devido, as deduções previstas não estão sujeitas a outros limites estabelecidos na legislação do imposto de renda.

§ 5º Os benefícios previstos nesta Lei não excluem ou reduzem outros benefícios ou abatimentos e deduções em vigor, de maneira especial as doações a entidades de utilidade pública feitas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 6º Observado o limite de 50% (cinquenta por cento) de dedutibilidade do imposto devido pela pessoa jurídica, aquela que não se utilizar, no decorrer de seu período-base, dos benefícios concedidos por esta Lei, poderá optar pela dedução de até 5% (cinco por cento) do imposto devido para destinação ao Fundo de Promoção Cultural, gerido pelo Ministério da Cultura.

Art. 2º. Para os objetivos da presente Lei, no concernente a doações e patrocínio, consideram-se atividades culturais, sujeitas a regulamentação e critérios do Ministério da Cultura:

I - incentivar a formação artística e cultural mediante concessão de bolsas de estudo, de pesquisa, e de trabalho, no Brasil ou no exterior a autores, artistas e técnicos brasileiros, ou estrangeiros residentes no Brasil;

II - conceder prêmios a autores, artistas técnicos de arte, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas, em concursos e festivais realizados no Brasil;

III - doar bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de acesso público, de caráter cultural, cadastradas no Ministério da Cultura;

IV - doar em espécies às mesmas entidades;

V - editar obras relativas às ciências humanas, às letras, às artes e outras de cunho cultural;

VI - produzir discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fono-video gráficas, de caráter cultural;

VII - patrocinar exposições, festivais de arte, espetáculos teatrais, de dança, de música, de ópera, de circo e atividades congêneres;

VIII - restaurar, preservar e conservar prédios, monumentos, logradouros, sítios ou áreas tombadas pelo Poder Público Federal Estadual ou Municipal;

IX - restaurar obras de arte e bens móveis de reconhecido valor cultural, desde que acessíveis ao público;

X - erigir monumentos, em consonância com os Poderes Públicos, que visem preservar a memória histórica e cultural do País, com prévia autorização do Ministério da Cultura;

XI - construir, organizar, equipar, manter, ou formar museus, arquivos ou bibliotecas de acesso público;

XII - construir, restaurar, reparar ou equipar salas e outros ambientes destinados a atividades artísticas e culturais em geral, desde que de propriedade de entidade sem fins lucrativos;

XIII - fornecer recursos para o Fundo de Promoção Cultural do Ministério da Cultura, para fundações culturais, ou para instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados ao aperfeiçoamento, especialização ou formação de pessoal em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

XIV - incentivar a pesquisa no campo das artes e a cultura;

XV - preservar o folclore e as tradições populares nacionais bem como patrocinar os espetáculos folclóricos sem fins lucrativos;

XVI - criar, restaurar ou manter jardins botânicos, parques zoológicos e sítios ecológicos de relevância cultural;

XVII - distribuir gratuitamente ingressos, adquiridos para esse fim, de espetáculos artísticos ou culturais;

XVIII - doar livros adquiridos no mercado nacional a bibliotecas de acesso público;

XIX - doar arquivos, bibliotecas e outras coleções particulares que tenham significado especial em seu conjunto, a entidades culturais de acesso público;

XX - fornecer, gratuitamente, passagens para transporte de artistas, bolsistas, pesquisadores ou conferencistas brasileiros ou residentes no Brasil quando em missão de caráter cultural no País ou no exterior, assim reconhecida pelo Ministério da Cultura;

XXI - custear despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados à exposição ao público no País;

XXII - outras atividades assim consideradas pelo Ministério da Cultura.

Art. 3º. Para fins desta Lei considera-se doação a transferência definitiva de bens ou numerário, sem proveito pecuniário para o doador.

§ 1º O doador terá direito aos favores fiscais previstos nesta Lei se expressamente declarar, no instrumento de doação a ser inscrito no Registro de Títulos e Documentos, que a mesma se faz sob as condições de irreversibilidade do ato e inalienabilidade e impenhorabilidade do objeto doado.

§ 2º O Ministério da Cultura ou o Ministério da Fazenda poderá determinar a realização de perícia para apurar a autenticidade e o valor do bem doado, cuja despesa correrá por conta do doador.

§ 3º Quando a perícia avaliar o bem doado por valor menor ao atribuído pelo doador, para efeitos fiscais, prevalecerá o valor atribuído pela perícia.

§ 4º Os donatários de bens ou valores, na forma prevista nesta Lei, ficam isentos da incidência do imposto de renda sobre a receita não operacional obtida em razão da doação.

Art. 4º. Para os efeitos desta Lei, consideram-se investimentos a aplicação de bens ou numerários com proveito pecuniário ou patrimonial direto para o investidor, abrangendo as seguintes atividades:

I - compra ou subscrições de ações nominativas preferenciais sem direito a voto, ou quotas de sociedades limitadas de empresas livreiras, ou editoriais que publiquem, pelo menos, 30% (trinta por cento) dos seus títulos de autores nacionais, devidamente cadastrados no Ministério da Cultura;

II - participação em títulos patrimoniais de associações, ou em ações nominativas preferenciais sem direito a voto, quotas do capital social ou de participantes de sociedades que tenham por finalidade: produções cinematográficas, musicais, de artes cênicas, comercialização de produtos culturais e outras atividades empresariais de interesse cultural.

§ 1º As participações de que trata este artigo dar-se-ão, sempre, em pessoas jurídicas que tenham sede no País e estejam, direta ou indiretamente, sob controle de pessoas naturais residentes no Brasil.

§ 2º As ações ou quotas adquiridas nos termos desta Lei ficarão inalienáveis e impenhoráveis, não podendo ser utilizadas para fins de caução, ou qualquer outra forma de garantia, pelo prazo de 5 (cinco) anos. As restrições deste parágrafo compreendem, também, o compromisso de compra e venda, a cessão de direito à sua aquisição e qualquer outro contrato que tenha por objetivo o bem e implique a sua alienação ou gravame, mesmo que futuros.

§ 3º As quotas de participantes são estranhas ao capital social e;

a) conferem a seus titulares o direito de participar do lucro líquido da sociedade nas condições estipuladas no estatuto ou contrato social;

b) poderão ser resgatadas, nas condições previstas no estatuto ou contrato social, com os recursos de provisão formada com parcela do lucro líquido anual;

c) não conferem aos titulares direito de sócio ou acionista, salvo o de fiscalizar, nos termos da lei, os atos dos administradores da sociedade.

§ 4º O capital contribuído por seus subscritores é inexigível mas, em caso de liquidação da sociedade, será reembolsado aos titulares antes das ações ou quotas do capital social.

Art. 5º. Para os efeitos desta Lei, considera-se patrocínio a promoção de atividades culturais, sem proveito pecuniário ou patrimonial direto para o patrocinador.

Art. 6º. As instituições financeiras, com os benefícios fiscais que obtiverem com base nesta Lei, poderão constituir carteira especial destinada a financiar, apenas com a cobertura dos custos operacionais, as atividades culturais mencionadas no art. 4º.

Art. 7º. - Nenhuma aplicação de benefícios fiscais previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação ou corretagem.

Art. 8º. As pessoas jurídicas beneficiadas pelos incentivos da presente Lei deverão comunicar, para fins de registro, aos Ministérios da Cultura e da Fazenda, os aportes recebidos e enviar comprovante de sua devida aplicação.

§ 1º Os Ministérios da Cultura e da Fazenda poderão celebrar convênios com órgãos públicos estaduais ou municipais delegando-lhes as atividades mencionadas neste artigo, desde que as entidades e empresas beneficiadas não recebam, como doações, patrocínios ou investimentos, quantia superior a 2.000 (duas mil) OTN de cada contribuinte.

§ 2º As operações superiores a 2.000 (duas mil) OTN deverão ser previamente comunicadas ao Ministério da Fazenda pelo doador, patrocinador ou investidor para fins de cadastramento e posterior fiscalização. O Ministério da Cultura certificará se houve a realização da atividade incentivada.

Art. 9º. Em nenhuma hipótese, a doação, o patrocínio e o investimento poderão ser feitos pelo contribuinte a pessoa a ele vinculada.

Parágrafo único. Considera-se pessoa vinculada ao Contribuinte:

- a) a pessoa jurídica da qual o contribuinte seja titular, administrador, acionista, ou sócio à data da operação, ou nos 12 (doze) meses anteriores;
- b) o cônjuge, os parentes até o 3º (terceiro) grau, inclusive os afins, e os dependentes do contribuinte ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao contribuinte nos termos da alínea anterior;
- c) o sócio, mesmo quando outra pessoa jurídica.

Art. 10. Se, no ano-base, o montante dos incentivos referentes a doação, patrocínio, ou investimento, for superior ao permitido, é facultado ao contribuinte deferir o excedente para até os 5 (cinco) anos seguintes, sempre obedecidos os limites fixados no art. 1º e seus parágrafos.

Art. 11. As infrações aos dispositivos, desta Lei, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o contribuinte à cobrança do imposto sobre a renda não recolhido em cada exercício acrescido das penalidades previstas na legislação do imposto de renda, além da perda do direito de acesso, após a condenação, aos benefícios fiscais aqui instituídos, e sujeitando o beneficiário à multa de 30% (trinta por cento) do valor da operação, assegurando o direito de regresso contra os responsáveis pela fraude.

Art. 12. As doações, patrocínios e investimentos, de natureza cultural, mencionados nesta Lei serão comunicados ao Conselho Federal de Cultura, para que este possa acompanhar e supervisionar as respectivas aplicações, podendo, em caso de desvios ou irregularidades, serem por ele suspensos.

§ 1º O Conselho Federal de Cultura, nas hipóteses deste artigo, será auxiliado, (VETADO), pelos Conselhos Estaduais de Cultura (VETADO).

§ 2º (VETADO).

Art. 13. A Secretaria da Receita Federal, no exercício das suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à realização das atividades culturais ou à aplicação dos recursos nela comprometidos.

Art. 14. Obter redução do imposto de renda, utilizando-se fraudulentamente de qualquer dos benefícios desta Lei, constitui crime punível com reclusão de 2 (dois) a 6 (seis) meses e multa.

§ 1º No caso de pessoa jurídica, respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores, que para ele tenham concorrido.

§ 2º Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores, em função desta Lei, deixe e promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 15. No prazo de 120 (cento e vinte) dias o Poder Executivo baixará decreto regulamentando a presente Lei.

Art. 16. Esta Lei produzirá seus efeitos no exercício financeiro de 1987, sendo aplicável às doações, patrocínios e investimentos realizados a partir da data de sua publicação.

Art. 17. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 18. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, em 02 de julho de 1986; 165º da Independência e 98º da República.

JOSÉ SARNEY

Dilson Domingos Funaro

João Sayad

Angelo Oswaldo de Araújo Santos (BRASIL, 1986).

Em 1991, com a democracia já institucionalizada pela Constituição de 1988 e com esta mesma Constituição já tendo definido que a efetivação do direito à cultura era dever do Estado, o governo Collor, através da Lei 8.313, de 23 de dezembro, reformou a lei de 1986, mas manteve a filosofia privatista e mercadológica da política cultural que ela instituiu.

Diz a Lei 8.313, de 23 de dezembro de 1991:

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPÍTULO I

Disposições Preliminares

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2º O Pronac será implementado através dos seguintes mecanismos:

I - Fundo Nacional da Cultura (FNC);

II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart);

III - Incentivo a projetos culturais.

Parágrafo único. Os incentivos criados pela presente lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.

§ 1º Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 11.646, de 2008)

§ 2º É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

§ 3º Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais que forem disponibilizados, sempre que tecnicamente possível, também em formato acessível à pessoa com deficiência, observado o disposto em regulamento. (Incluído pela Lei nº 13.146, de 2015) (Vigência)

Art. 3º Para cumprimento das finalidades expressas no art. 1º desta lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do Pronac atenderão, pelo menos, um dos seguintes objetivos:

I - incentivo à formação artística e cultural, mediante:

- a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;
- b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;
- c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

II - fomento à produção cultural e artística, mediante:

- a) produção de discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica de caráter cultural;
- a) produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)
- b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;
- c) realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;
- d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;
- e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres;

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

- a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;
- b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;
- c) restauração de obras de artes e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;
- d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais;

IV - estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

- a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;
- b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;
- c) fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural;

V - apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

- a) realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;
- b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC.

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO II

Do Fundo Nacional da Cultura (FNC)

Art. 4º Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura (FNC), com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do Pronac e de:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

§ 1º O FNC será administrado pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR e gerido por seu titular, assessorado por um comitê constituído dos diretores da SEC/PR e dos presidentes das entidades supervisionadas, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC de que trata o art. 32 desta Lei, segundo os princípios estabelecidos nos artigos 1º e 3º da mesma.

§ 2º Os recursos do FNC serão aplicados em projetos culturais submetidos com parecer da entidade supervisionada competente na área do projeto, ao Comitê Assessor, na forma que dispuser o regulamento.

§ 1o O FNC será administrado pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos arts. 1o e 3o. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2o Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer do órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR.

§ 4º Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas com o deslocamento, quando houver, e respectivos pró-labore e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5º O Secretário da Cultura da Presidência da República designará a unidade da estrutura básica da SEC/PR que funcionará como secretaria executiva do FNC.

§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa da SEC/PR.

§ 6o Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa do Ministério da Cultura, exceto para a aquisição ou locação de equipamentos e bens necessários ao cumprimento das finalidades do Fundo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 7º Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8º As instituições públicas ou privadas receptoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela SEC/PR, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a SEC/PR não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art. 5º O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

I - recursos do Tesouro Nacional;

II - doações, nos termos da legislação vigente;

III - legados;

IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;

V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente capítulo desta lei;

VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente capítulo desta lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;

VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais, a que se refere a Lei nº 8.167, de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;

VIII - um por cento da arrecadação bruta das loterias federais, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios;

VIII - um por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.312, de 1996) (Regulamento)

VIII - Três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.999, de 2000)

IX - reembolso das operações de empréstimo realizadas através do fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;

X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;

XI - conversão da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;

XII - saldos de exercícios anteriores; XIII recursos de outras fontes.

Art. 6º O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1º (Vetado)

§ 2º Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela SEC/PR.

Art. 7º A SEC/PR estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III

Dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)

Art. 8º Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos do FICART, além de outros que venham a ser declarados pelo Ministério da Cultura: (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas

II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;

III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;

IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim considerados pela SEC/PR, ouvida a CNIC.

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos Ficart, observadas as disposições desta lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art. 11. As quotas dos Ficart, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei nº 6.385, de 7 de dezembro de 1976.

Art. 12. O titular das quotas de Ficart:

I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do patrimônio do fundo;

II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art. 13. A instituição administradora de Ficart compete:

I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;

II - responder pessoalmente pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art. 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos Ficart ficam isentos do imposto sobre operações de crédito, câmbio e seguro, assim como do imposto sobre renda e proventos de qualquer natureza. (Vide Lei nº 8.894, de 1994)

Art. 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos Ficart, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda na fonte à alíquota de vinte e cinco por cento.

Parágrafo único. Ficam excluídos da incidência na fonte de que trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoas jurídicas tributada com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art. 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos Ficart, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda, à mesma alíquota prevista para a tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de fundos mútuos de ações.

§ 1º Considera-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação, observadas as datas de aplicação, resgate ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2º O ganho de capital será apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3º O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4º Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o caput deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investidores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à tributação pelo imposto sobre a renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuintes.

Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em Ficart que atendam a todos os requisitos previstos na presente lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários.

Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por Ficart, que deixem de atender aos requisitos específicos desse tipo de fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43 da Lei nº 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV

Do Incentivo a Projetos Culturais

Art. 18 Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei, em torno dos quais será dada prioridade de execução pela CNIC.

Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5o, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1o desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1o Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3o, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

a) doações; e (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

b) patrocínios. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2o As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação ou do patrocínio referido no parágrafo anterior como despesa operacional. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3o As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1o, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

a) artes cênicas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

c) música erudita ou instrumental; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

d) circulação de exposições de artes plásticas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

e) doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3o As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1o, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

a) artes cênicas; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

c) música erudita ou instrumental; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

d) exposições de artes visuais; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a

manutenção desses acervos; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, acompanhados do orçamento analítico, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º O proponente será notificado dos motivos da decisão que não tenha aprovado o projeto, no prazo máximo de cinco dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º (Vetado)

§ 4º (Vetado)

§ 5º (Vetado)

§ 6º A aprovação somente terá eficácia após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização.

§ 7º A SEC/PR publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante de recursos autorizados no exercício anterior pela CNIC, nos termos do disposto nesta Lei, devidamente discriminados por beneficiário.

§ 7º O Ministério da Cultura publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante dos recursos autorizados pelo Ministério da Fazenda para a renúncia fiscal no exercício anterior, devidamente discriminados por beneficiário. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 8º Para a aprovação dos projetos será observado o princípio da não-concentração por segmento e por beneficiário, a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal. (Incluído pela Lei nº 9.874, 1999)

Art. 20. Os projetos aprovados na forma do artigo anterior serão, durante sua execução, acompanhados e avaliados pela SEC/PR ou por quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1º A SEC/PR, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inabilitar seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

§ 2º Da Decisão da SEC/PR caberá recurso à CNIC, que decidirá no prazo de sessenta dias.

§ 2º Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa a avaliação de que trata este artigo.

Art. 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, e SEC/PR, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 23. Para os fins desta lei, considera-se:

I - (Vetado)

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura, pelo contribuinte do imposto sobre a renda e proventos de qualquer natureza, de gastos, ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista no art. 3º desta lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na fonte.

Art. 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoa jurídica a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de sua propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

a) preliminar definição, pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;

b) aprovação prévia, pelo IBPC, dos projetos e respectivos orçamentos de execução das obras;

c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido as obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art. 25. Os projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, que permitam o conhecimento dos bens de valores artísticos e culturais, compreendendo, entre outros, os seguintes segmentos:

I - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos culturais do inciso II deste artigo deverão beneficiar, única e exclusivamente, produções independentes conforme definir o regulamento desta Lei.

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos do inciso II deste artigo deverão beneficiar exclusivamente as produções independentes, bem como as produções culturais-educativas de caráter não comercial, realizadas por empresas de rádio e televisão. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais: (Vide arts. 5º e 6º, Inciso II da Lei nº 9.532 de, 1997)

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o caput deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º (VETADO)

§ 5º O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de preservação do valor real das contribuições em favor de projetos culturais, relativamente a este Capítulo.

Art. 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

- a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;
- b) o cônjuge, os parentes até o terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;
- c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que, devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor e aprovadas pela CNIC.

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para obtenção de doação, patrocínio ou investimentos não configura a intermediação referida neste artigo.

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei.

Parágrafo único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições em relação às quais não se observe esta determinação.

Art. 30. As infrações aos dispositivos deste capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

Parágrafo único. Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto.

§ 1º Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponente do projeto. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º A existência de pendências ou irregularidades na execução de projetos da proponente junto ao Ministério da Cultura suspenderá a análise ou concessão de novos incentivos, até a efetiva regularização. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º Sem prejuízo do parágrafo anterior, aplica-se, no que couber, cumulativamente, o disposto nos arts. 38 e seguintes desta Lei. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO V DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 31. Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Art. 31-A. Para os efeitos desta Lei, ficam reconhecidos como manifestação cultural a música gospel e os eventos a ela relacionados, exceto aqueles promovidos por igrejas. (Incluída pela Lei nº 12.590, de 2011)

Art. 32. Fica instituída a Comissão Nacional de incentivo à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

I - o Secretário da Cultura da Presidência da República;

II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela SEC/PR;

III - o Presidente da entidade nacional que congrega os Secretários de Cultura das Unidades Federadas;

IV - um representante do empresariado brasileiro;

V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artísticos de âmbito nacional.

§ 1º A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá o voto de qualidade.

§ 2º Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento desta Lei.

Art. 33. A SEC/PR, com a finalidade de estimular e valorizar a arte e a cultura, estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área:

I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, pelo conjunto de sua obra ou por obras individuais;

II - de profissionais da área do patrimônio cultural;

III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art. 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por Decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, em ato solene, a pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, mereçam reconhecimento. (Regulamento)

Art. 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do art. 1º, § 6º, da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, serão recolhidos ao Tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art. 36. O Departamento da Receita Federal, do Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art. 37. O Poder Executivo a fim de atender o disposto no art. 26, § 2º, desta Lei, adequando-o às disposições da Lei de Diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de 30 dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art. 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se refere esta Lei.

Art. 40. Constitui crime, punível com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do imposto de renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1º No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2o Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixa de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, Regulamentará a presente lei.

Art. 42. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 43. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 23 de dezembro de 1991; 170º da Independência e 103º da República.

FERNANDO COLLOR

Jarbas Passarinho(BRASIL, 1991).

O resultado final, após quase trinta anos desta política de Estado com lógica de mercado, foi uma brutal desigualdade social e regional. 50% dos recursos para apenas 3% dos proponentes e aproximadamente 80% das renúncias destinadas apenas à região sudeste.

Em um diagnóstico de 2009, publicado no site oficial do Ministério da Cultura, o então Ministro Juca Ferreira revelou os dados oficiais produzidos pelo próprio Ministério sobre os então 23 anos da lei de incentivos fiscais e da política cultural privatista e mercadológica que ela institucionalizou.

Segundo ele:

a lei federal de incentivo à cultura reflete uma realidade altamente concentradora e excludente: seja por região (cerca de 80% dos recursos são destinados à Região Sudeste); por segmento cultural (apenas seis setores têm direito ao patrocínio integral do projeto, como artes cênicas e patrimônio); por proponente (cerca de 50% dos recursos estão concentrados em apenas 3% dos autores de projetos); ou por natureza da ação (apesar de representarem apenas 8% do total de projetos apoiados, as grandes produções hoje recebem mais da metade do total de investimentos realizados: uma média de R\$ 3 milhões por projeto). Ainda que o governo busque compensar essas desigualdades, demonstradas nos gráficos acima, o financiamento permanece concentrado, já que 80% dos investimentos federais são realizados pelo mecanismo de renúncia fiscal e apenas 20% por recursos orçamentários, vindos da administração direta e do Fundo Nacional de Cultura (FNC). Hoje, apenas 5% das empresas com lucro real fazem uso do mecanismo de renúncia fiscal. E quando o fazem, praticamente só usam a alíquota de 100% de renúncia. Isso significa que, do total dos investimentos realizados nesses 18 anos da Lei Rouanet, cerca de 90% são públicos, viabilizados pela dedução fiscal, e apenas 10% são oriundos das empresas e, destes, quase a metade (47%) foi viabilizada por empresas públicas. São dados que evidenciam uma realidade que precisa ser superada (FERREIRA, 2009).

Em maio de 2015, em audiência pública no Senado, o mesmo Ministro da Cultura Juca Ferreira sintetizou os dados do Ministério sobre os então 29 anos de existência da lei e da política cultural mercadológica que ela institucionalizou. Estes dados apenas reafirmaram a desigualdade social e regional que esta legislação cultural e esta política cultural produziram.

Segundo ele, baseado em pesquisa feita pelo próprio Ministério da Cultura:

Os dados sobre as captações para projetos culturais de 2014 mostram que São Paulo concentrou 42% do total geral de R\$ 1,3 bilhão, enquanto o Rio de Janeiro ficou com 25% e Minas Gerais, 10%. Os estados do Norte, Nordeste e Centro Oeste, com raras exceções, ficaram com percentuais sempre bem abaixo de 0,1%. Alagoas, na pior posição, foi contemplado com apenas 0,002% dos recursos (BRANDÃO, 2015).

Recentemente, em 21 de março de 2017, em seu site oficial, o Ministério da Cultura reafirmou estes dados para propor mudanças. Diz a nota oficial:

80% dos projetos culturais apoiadas via incentivo fiscal (Lei Rouanet) se concentram na Região Sudeste. Em seguida vem a região Sul, com 11% dos recursos captados. A Região Nordeste capta 5,5%. A Centro-Oeste, 2,6%. E o Norte fica com apenas 0,8% dos recursos captados (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2017).

Para finalizar, outro problema gerado por esta legislação e por esta política cultural privatista e mercadológica. Nestes trinta anos de vigência desta lei e desta política cultural, o Estado brasileiro, sem orçamento para a cultura, não garantiu recursos para a criação, a produção, a circulação, o consumo e a proteção aos bens culturais. Pior ainda: O Estado brasileiro, em suas três instâncias federativas, não apenas não criou políticas públicas para estabelecer uma infra-estrutura de aparelhos públicos, como museus, bibliotecas e centros culturais, por exemplo, mas, ao contrário, ajudou a desorganizar o que já existia.

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, divulgados pelo Ministério da Cultura em 2009, revelaram um quadro estarrecedor de desestrutura cultural. 92% dos municípios brasileiros não possuem cinema, teatro e museu. 93% dos brasileiros nunca foram a uma exposição de arte. 92% nunca freqüentaram museus. 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança. Apenas 14% dos brasileiros vão ao cinema uma vez por mês.

Em outras palavras: O mercado, com dinheiro público, não garantiu o dever do Estado de assegurar, efetivar e promover o direito à cultura e ao desenvolvimento cultural do país. Olhando novamente em uma perspectiva histórica: esta foi mais uma política cultural do Estado brasileiro instituída através de um ato normativo vertical, sem dialogar com os movimentos culturais e como uma imposição do centro político-econômico para as outras regiões do país.

5. QUANDO A BOIUNA MORDE O RABO: UM MOVIMENTO E UMA POLÍTICA CULTURAL DA AMAZÔNIA PERIFÉRICA E INSUBMISSA PARA O BRASIL CENTRAL COLONIALISTA E INTOLERANTE

5.1. A Boiuna ressurgente e insurgente na Amazônia

Nestes cinco séculos de história do Brasil, da colônia ao Reino Unido, do Reino Unido à monarquia brasileira, da monarquia brasileira à República, todas as iniciativas culturais do Estado sempre tiveram duas características permanentes: Sempre foram ações impositivas do Estado para a sociedade e sempre foram ações do centro político do país para as regiões ditas “periféricas”.

É verdade que, na inversão dialética dos fatos, e neste mesmo período, o pioneiro movimento cultural de resistência dos povos indígenas cresceu e envolveu movimentos de resistência cultural de todos os setores oprimidos da sociedade brasileira. Nestes cinco séculos, este movimento cultural pioneiro se articulou com movimentos culturais dos afro-descendentes escravizados, dos camponeses, dos operários, dos artistas, dos intelectuais e dos criadores culturais_ movimentos de setores fragilizados ou pela opressão do poder estatal das elites brasileiras ou pela marginalização imposta pelo poder econômico do mercado cultural capitalista. Também é verdade que até o século XX, pelas razões expostas nesta narrativa, nenhum destes movimentos culturais, de nenhuma região do país, interferiu em nenhuma política cultural do Estado brasileiro e também nenhum governo estimulou a participação democrática destes movimentos em uma política pública de cultura.

Até o século XX, toda a história da intervenção normatizada do Estado brasileiro no universo da cultura excluiu a participação dos movimentos culturais, mesmo do sudeste do país e, portanto, além de ter sido sempre uma ação do Estado para a sociedade tem sido sempre também uma ação do centro político-territorial do Estado nacional para as outras regiões do país. Por este motivo, os movimentos culturais da Amazônia, incluindo o movimento cultural amazonense, assim como os movimentos culturais de outras regiões, nunca participaram ou interferiram em nenhuma política cultural e sempre se constituíram no pólo passivo destas intervenções culturais do Estado brasileiro na cultura da nação.

Contudo, em uma destas jogadas do destino, na primeira década do século XXI um movimento cultural amazonense desarticulou as duas tendências que moldaram todo este passado de políticas culturais normatizadas do Estado brasileiro. Isto significa que este

movimento cultural, em sua dupla significação, foi ao mesmo tempo: 1) o primeiro movimento cultural da história do país a formular uma política cultural da sociedade para o Estado e institucionalizá-la por ato normativo e 2) o primeiro movimento cultural de uma região afastada dos centros decisórios a determinar o conteúdo de uma política cultural do Estado no coração sulista da República brasileira. Foi o ressurgimento da Boiuna. Retornando ao início.

Para este movimento cultural amazonense, o objetivo de uma política cultural para o Brasil não deveria mais ser a conversão dos povos indígenas ao cristianismo, como na política cultural do imperialismo colonial português para a colônia durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Nem construir prédios públicos e escolas de artes, como na política cultural do Reino Unido no início do século XIX. Isto também, mas como objetivo das políticas públicas de educação e infra-estrutura, que devem incluir construção de museus, bibliotecas, cinemas populares etc. O objetivo de uma política nacional de cultura também não deveria ser a cooptação de entidades da sociedade civil para torná-las entidades oficiosas, dependentes do Estado. Nem também deveria ser também apenas a revitalização do folclore popularesco, a proteção ao passado cultural ou a censura repressiva, como na política cultural do Estado Novo. Para este movimento cultural amazonense, o objetivo de uma política nacional pública de cultura também não deveria ser apenas glorificação do passado e a repressão policialesca, como na política cultural da ditadura militar. O objetivo de uma política nacional de cultura para o Brasil, finalmente, não deveria ser a inversão dos deveres do Estado e do mercado na efetivação dos direitos culturais, como nas políticas culturais privatistas instituídas pelas leis de incentivo fiscais de 1986 e 1991. O Estado não deveria transferir sua responsabilidade na efetivação dos direitos culturais para o mercado e muito menos transferir dinheiro público, via isenção fiscal, para o mercado efetivá-los.

Para este movimento cultural amazonense, segundo o que ele próprio inseriu na Constituição do Amazonas de 1990 e definiu na Carta-Resolução do II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense, os objetivos de uma política pública de cultura deveriam ser outros. Para ultrapassar cinco séculos de políticas culturais formuladas pelo Estado, sem a participação dos movimentos culturais e da região politicamente hegemônica para a obediência das outras regiões, o Estado deveria optar pela democracia participativa e instituir por ato normativo um sistema federativo de conselhos paritários de cultura, fundos públicos

de cultura, planos decenais e conferências de cultura para formulação, execução, acompanhamento e críticas.

A história deste movimento cultural é algo que transcende os interesses da arte, das categorias artísticas e da particularidade da universalidade amazônica. Sua transcendência está em ter sido e continuar sendo um movimento social claramente organizado para que conselhos populares, com a infraestrutura do Estado, efetivem políticas públicas de cultura nascidas nos movimentos culturais da sociedade.

Um dado importante para entender este movimento cultural é que ele não foi feito por pessoas, ou celebridades, ou genialidades individuais ou mesmo heróis culturais. Sua singularidade, e talvez também sua grandeza, está no fato de ter sido o primeiro movimento cultural da história do Brasil realizado por entidades artístico-culturais profissionais, representantes de interesses classistas de várias categorias de trabalhadores da arte e da cultura popular. Este talvez tenha sido o fator mais importante para que o movimento tenha acontecido. O movimento não foi uma escolha. Ele aconteceu porque os trabalhadores de profissões artístico-culturais não tinham mais escolha.

Este movimento nasceu no debate democrático e plural, assim se constituiu e assim será enquanto houver razão para ser. A sua composição social e profissional envolveu todas as categorias artísticas organizadas, de todas as classes sociais, especialmente dos estratos proletários. Solidários com o movimento, até mesmo percebendo claramente as vantagens para gerar emprego e renda, os técnicos, os produtores culturais, as agências não monopolistas da indústria cultural e agentes dos órgãos públicos tiveram um papel importante na sua organização.

Mas antes de morder o rabo, a boiúna voltou no tempo e reconstruiu a história deste movimento cultural brasileiro que inverteu uma lógica política de quinhentos anos. Voltou no tempo para compreender: 1) Porque este foi o primeiro movimento cultural a formular uma política cultural da sociedade e institucionalizá-la por ato normativo como política de Estado e 2) porque este foi o primeiro movimento cultural de uma região não-hegemônica a instituir uma política cultural no coração da república sulista.

5.2. A Boiuna constitucionalista no grupo Gens da selva

Em 1989/90, o grupo cultural amazonense Gens da Selva foi re-fundado. Este grupo criado por Simão Pessoa, Marcos Gomes e Arnaldo Garcez foi re-fundado em uma

assembléia no Auditório Zerbini, no prédio da Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Amazonas. Entre seus novos objetivos, dois foram muito importantes para fortalecer o movimento cultural amazonense. O primeiro objetivo foi assumir o Caderno Cultural do então novo jornal Amazonas em Tempo. O segundo foi interferir na Assembléia Estadual Constituinte e definir o conteúdo do capítulo sobre Cultura da Constituição estadual.

O primeiro objetivo foi realizado com muito êxito. Vários dos re-fundadores do Grupo Gens da Selva passaram a escrever artigos e crônicas para o novo jornal. Da psicanálise às artes, da economia à religião, da ciência acadêmica à cultura popular Amazônica, todos os temas e todas as visões de mundo sobre estes temas foram oferecidas ao público leitor pelos intelectuais do grupo Gens da Selva.

O segundo objetivo, mais político que cultural propriamente dito, foi também realizado com muito êxito e com uma posterior repercussão nacional inesperada. O grupo Gens da Selva participou de uma audiência pública na Assembléia Estadual Constituinte e formatou o capítulo da Cultura da futura Constituição estadual. Estes artigos viriam a ser, na década seguinte, o embrião normativo-institucional da nova política cultural do Estado brasileiro definida pela lei 12.343/2010.

O artigo 205 e incisos formataram o capítulo sobre Cultura da Constituição estadual do Amazonas de 1990 e definiram o seu conteúdo. Nestes artigos, ficou estabelecido que o Estado criaria um sistema estadual de fundos de cultura e conselhos gestores eleitos e paritários. De igual modo, estes artigos estabeleceram que tanto o conselho estadual, como os municipais teriam a responsabilidade de elaborar e acompanhar a execução de suas respectivas políticas e planos de cultura em encontros públicos. E mais: dentro desta política cultural, os planos de cultura deveriam inserir programas e projetos para fortalecer a cultura popular e a profissionalização do trabalho artístico.

Há ainda um detalhe interessante desta regulação cultural que deve ser destacado.

O art. 205 da Constituição Estadual, em seu parágrafo segundo, determinava a criação do Fundo Estadual de Cultura. Tudo bem. Mas o parágrafo terceiro do mesmo artigo especificou, de modo inovador, o destino deste instrumento público de financiamento das culturas fragilizadas. Segundo este inciso, 50% do Fundo de Cultura deveria ser destinado ao financiamento dos programas de cultura do governo, sobretudo a manutenção do patrimônio e as festas populares. Determinou também, e isto foi o inovador, que os outros 50% seriam

destinados ao financiamento das entidades artístico-culturais e dos criadores culturais em sentido amplo.

E aqui a história das políticas culturais no Brasil foi qualitativamente alterada. Se antes as políticas culturais do Estado brasileiro financiaram com verbas públicas a catequese, os prédios e escolas de arte, o funcionamento de institutos oficiosos, a preservação do patrimônio cultural do passado colonial, o folclore, a indústria cultural, os aparelhos institucionais da infraestrutura cultural do Estado e até a censura, esta regulação constitucional construída pelo movimento cultural amazonense criou uma nova obrigação para o Estado. Dali para frente, o Estado deveria repartir suas obrigações culturais com o movimento cultural da sociedade civil e, ao mesmo tempo, repartir as verbas para o financiamento da criação, da produção, da distribuição, da difusão, do consumo e da fruição das criações da diversidade cultural.

5.3. A Boiuna redige a carta do II seminário de 1992

Em 1992, por iniciativa do movimento cultural, e em parceria com o poder público estadual e órgãos de cultura, foi realizado o II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense. Após os debates, nos quais as entidades representativas das categorias artísticas e culturais apresentaram suas propostas, a plenária final do II Seminário aprovou e divulgou uma Carta-Resolução legitimando a proposta que o movimento cultural amazonense inseriu na Constituição do Amazonas de 1990. Esta Carta-Resolução legitimou tanto o sistema estadual de fundos, conselhos, planos e encontros culturais, como também o financiamento da profissionalização do trabalho artístico.

E foi neste Seminário, por isto, que este movimento cultural viveu um de seus momentos mais significativos. Foi neste seminário que este movimento cultural legitimou em casa o que posteriormente se tornaria uma proposta aprovada em duas conferências nacionais de cultura e institucionalizada por lei como a nova política cultural do Estado brasileiro. Em uma ação que envolveu todas as categorias artísticas, todos os movimentos culturais e suas entidades, além de técnicos, burocratas, populares e empresários do setor, este II Seminário definiu o conteúdo de uma política pública democrática, participativa e popular de cultura para o Amazonas.

Dois pontos fundamentais legitimados nesta Carta-Resolução, como inclusive já foi afirmado acima, possuíam garantia constitucional. Estes pontos eram: 1) O sistema estadual de cultura e 2) A profissionalização do trabalho artístico no Amazonas.

A primeira proposta tratava da criação do sistema estadual de cultura composto de fundo, conselho gestor paritário, plano de cultura e encontros culturais. O fundo de cultura deveria ser constituído por verbas estatais, privadas e internacionais. Sua gestão, de forma paritária, deveria ser feita pelas entidades artísticas e pelo Estado. Este fundo seria administrado, portanto, pelo conselho gestor paritário e financiaria o plano de cultura elaborado em conferências ou encontros. Tal proposta assemelhava-se com o fundo público do comércio, criado pelo Estado e gerido de forma autônoma pela associação comercial. A diferença é que, neste caso, havia a exigência da presença do Estado como órgão fiscalizador da aplicação dos recursos.

A segunda proposta, que tratava com algum atraso da profissionalização do trabalho artístico no Amazonas, tinha como fundamento a necessidade de fortalecer economicamente as categorias de criadores. A idéia era criar linhas de crédito para: 1) Compra de material de trabalho, 2) Aperfeiçoamento profissional em outros centros, 3) Financiamento não apenas da circulação (depois da obra pronta), mas, sobretudo, da criação cultural, 4) Organização de cooperativas artísticas e 5) Organização de microempresa como estúdios, escolas de pintura, bibliotecas comunitárias, grupos de dança, companhias de teatro etc.

No centro da questão, a idéia de independência e desenvolvimento sustentável da arte contra a visão mercadológica da indústria cultural, que transformou a arte em mercadoria e pôs o valor de mercado acima do valor estético e ético. Era o começo de um movimento cultural que retirava do Estado e dos governos o privilégio do financiamento das atividades artístico-culturais e devolvia aos criadores a gerência de suas vidas e de suas artes.

A CARTA-RESOLUÇÃO DE 1992

Os artistas, intelectuais e empresários, reunidos no II seminário de Revisão Crítica da Cultura do Amazonas, no período de 29, 30 de Abril e 01 de Maio de 1992, em Manaus, após um processo amplo, plural e democrático para o conhecimento da sociedade:

Este seminário se constituiu, antes de mais nada, um marco na história da cultura amazonense em sua relação com o Estado. Explicitou a abertura do governo para um diálogo com a comunidade artística, a partir do momento em que submeteu uma proposta de Plano Estadual de Cultura a uma ampla discussão, fato que gerou seu enriquecimento e, ao mesmo tempo, contribuiu para a tão necessária busca de entendimento e de consenso.

Da mesma forma, este seminário marca o encontro com a perspectiva de uma política de cultura, em nível de governo federal, que esperamos possa cumprir-se sem os velhos vícios, seja do populismo paternalista, seja do elitismo excludente. Nesta perspectiva, foram considerados prioritários os seguintes pontos:

- 1- Integrar a Televisão Educativa ao Plano Estadual de Cultura – PEC e estender o seu sinal para os demais municípios amazonenses, colocando, assim, um importante veículo de comunicação a serviço da boa informação e da elevação da consciência cultural e artística do nosso povo;
- 2- Incluir ao Plano Estadual de Cultura – PEC a aplicação do princípio constitucional que determina como mecanismo de financiamento das atividades culturais o Fundo Estadual de Cultura, específico para as categorias artísticas, além de um fundo para os empresários do setor, outro para o patrimônio histórico e, ainda, o mecenato como uma política de incentivos fiscais ao investimento na área cultural;
- 3- Entende-se como necessária a profissionalização do trabalho artístico, que não seja pela via do empreguismo, mas através de um sério mecanismo de bolsas de trabalho para operacionalização de projetos, a serem concedidas mediante critérios transparentes e iguais para todos;
- 4- A formação técnica nas diversas áreas do fazer artístico foi considerada essencial; sem isso a produção corre perigo de estagnar-se; recomenda-se o permanente trabalho de oficinas, cursos, reciclagens e seminários específicos tanto na capital como nos municípios;
- 5- Ao mesmo tempo, são necessários também espaços para que aconteça o tão esperado encontro do artista com o público. Os espaços atuais precisam ser democratizados e novos deverão ser criados, tanto em Manaus como nos demais municípios. Especificamente, recomendamos o redimensionamento do Centro de Convenções para o uso cultural durante todo o ano, assim como dos Centros Comunitários;
- 6- Ao se falar de cultura na Amazônia se deve ter sempre em mente a necessidade de valorização das culturas indígenas, através da demarcação de suas terras e do respeito a seus valores e tradições. É um respeito especial pela sua luta de 500 (quinhentos) anos contra o extermínio e a violência dos vários tipos de colonizadores;
- 7- Entendemos que a democratização da cultura passa pela valorização da produção artística das comunidades, através de mecanismos de interiorização das ações governamentais. Tais ações devem ter como filosofia o respeito à capacidade de criação da população, evitando-se, dessa forma, a instrumentalização da arte para fins demagógicos e eleitoreiros;
- 8- É urgente o resgate das memórias e dos patrimônios culturais da comunidade. Consideramos crime inafiançável a destruição e o saque dos nossos sítios arqueológicos, princípio constitucional que precisa ser regulamentado e aplicado;
- 9- No esforço de elevação cultural, consideramos fundamental que nossos museus e bibliotecas funcionem durante os fins de semana e feriados até as 22:00 h. E, também, que novos museus e bibliotecas sejam abertos em todo o Estado;
- 10- Integrar as atividades culturais como o turismo através de uma política de preservação dos bens culturais e naturais de relevância e da inserção da produção artística amazonense na programação artística;
- 11- É fundamental que a Universidade do Amazonas se integre no esforço de valorização da produção artística e do conhecimento da cultura que se produz na região;
- 12- Entendemos que estas metas somente se cumprirão a contento num quadro de sadio intercâmbio amazônico e extra-amazônico de inteligências;
- 13- Consideramos que deve ser marca registrada da política cultural do Amazonas o respeito mútuo na relação Estado-Artista, levando-se em conta a necessidade de autonomia e o fato de que a liberdade é a grande semente de elevação espiritual, da criatividade e do entendimento entre os povos;

14- Recomendamos especial atenção ao fortalecimento, na administração da área cultural, para que seja dotada de estrutura e funcionamento ágeis, desburocratizados e eficientes, evitando-se, assim, o superdimensionamento organizacional. Os recursos financeiros deverão ser aplicados essencialmente nas atividades fim: criação e divulgação artístico-cultural;

15- Deverá ser criado, como um movimento de consolidação do movimento cultural, o Fórum Permanente de Cultura, instrumento de articulação dos artistas e intelectuais, para garantir a execução do Plano Estadual de Cultura – PEC;

Por fim, cabe uma explicação acerca deste II Seminário: Mais de 2/3 da população do Estado não sabe, porque não era nascido ou porque aqui não vivia, que, em 1967, exatamente há 25 anos, ocorreu o I Seminário de Revisão Crítica da Cultura do Amazonas.

Nesses 25 anos, o País mergulhou numa cruel ditadura e também dela saiu, mas o processo cultural, vivendo seus erros e acertos, persistiu, reagiu e resistiu buscando ampliar-se tanto no campo da produção como na fruição artística.

Renascendo das cinzas, estes dias para nós marcam uma grande vitória; a vitória da nossa reunião e da nossa reunião, que aponta para novos encontros, norteando o encontro mais esperado do artista. (MITOSO, 1999, P. 21-25).

*

Reorganizando os fatos: Até aqui são dois passos. O mesmo movimento cultural que incluiu seu projeto de política cultural no texto da Constituição amazonense de 1990 foi o mesmo que organizou o II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense em 1992, legitimando-o na sociedade. Dois passos, portanto: Um jurídico-normativo, no texto da Constituição, e outro político, na Carta – Resolução do II Seminário. A proposta de política cultural deste movimento cultural amazonense tornou-se legal e legítima. Caminhemos...

5.4. A Boiuna encontra a geração madrugada

Ainda em 1992, outro fato significativo aconteceu dentro deste movimento cultural. Aproximando-se do novo movimento cultural que se formou nas mobilizações para re-fundar o Grupo Gens da Selva, para interferir culturalmente na constituinte estadual e para realizar o II Seminário de Revisão crítica da Cultura Amazonense, a geração Madrugada dos anos 50 mostrou sua vitalidade e sua atualidade permanente. Neste ano de 1992, esta geração emblemática aliou-se às novas gerações de escritores e fundou a Cooperativa dos Escritores e sua editora.

O objetivo que moveu a criação desta entidade foi aproximar todas as gerações de escritores em um só e novo movimento, assim como possibilitar uma estrutura editorial em regime de cooperação para viabilizar a publicação dos livros. Isto aconteceu e vários livros foram publicados com este selo editorial.

Contudo, como se tratava de uma cooperativa para fins editoriais, esta forma de organização não alcançava os problemas profissionais dos escritores, especialmente a remuneração do seu trabalho. Isto significava, e ainda significa nos dias atuais, que aquela forma de organização não poderia interferir na relação do escritor com o mercado editorial para debater a divisão do lucro de um livro. Naqueles anos 90, e ainda hoje em pleno século XXI, a divisão do lucro sobre o preço de capa se realiza com os seguintes percentuais: 50% para a empresa editorial, 40% para a distribuição e comercialização, e apenas 10% para os autores.

Para enfrentar esta questão, os escritores que fundaram a Cooperativa resolveram manter aquela iniciativa para fins editoriais, porém resolveram também avançar para uma forma de organização que possibilitasse um diálogo profissional com as editoras. Com este objetivo, estes escritores cooperados fundaram o Sindicato dos Escritores Profissionais do Estado do Amazonas.

Foi este Sindicato que, dez anos depois, em 2003, já amadurecido pela luta profissional, liderou o movimento cultural amazonenses para interferir na construção da nova política cultural do Estado brasileiro.

Reconstruindo o até aqui narrado: Se durante os anos 80/90, o movimento cultural amazonense inseriu sua proposta de política cultural na Constituição do Amazonas de 1990, legitimou esta proposta no II seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonenses de 1992 e amadureceu a luta sindical de diversas categorias artísticas, nos anos 2000 este movimento já se sentiu pronto para interferir na política cultural do Estado brasileiro. O movimento Madrugada havia legado cinquenta anos de história para as novas gerações. Não havia outro movimento cultural no país tão amadurecido, tão preparado e tão organizado para cumprir esta missão histórica.

Mas é preciso a paciência de um santo para reconstruir a história passo a passo. Voltando novamente no tempo.

5.5. A Boiuna em reuniões decisivas.

Retomando o passo a passo. Em 1989, um movimento cultural amazonense interferiu na constituinte estadual do Amazonas e inseriu sua proposta de política cultural como dispositivo no capítulo da cultura da Constituição estadual de 1990. Dois anos depois, em 1992, este mesmo movimento cultural organizou o II seminário de Revisão Crítica da Cultura

Amazonense e legitimou na sociedade sua política cultural que propunha um sistema estadual de fundos, conselhos, planos e encontros participativos de cultura.

Embora este discurso do desenvolvimento cultural democrático, participativo, solidário, sustentável, popular e não-mercadológico tenha sido formulado em 1989 e legitimado em 1992, ele foi derrotado nos anos 90 pelo modelo neoliberal de política cultural instituído pela Lei Rouanet em 1991. A crítica ao conteúdo e ao resultado deste modelo de política cultural privatista, após quase trinta anos de vigência, está em outra parte deste trabalho.

Assim, apenas em 2003, uma década depois, o movimento cultural amazonense se reorganizou e retomou a luta para implementar sua proposta de política cultural na sociedade e no Estado. Em 2003, portanto, a política cultural que este movimento cultural consolidou juridicamente na Constituição amazonense de 1990 e legitimou politicamente no II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense em 1992, tornou-se nacionalmente pública, ganhou asas e em seguida voou.

Por trás de tudo, uma tese: Experimentar a possibilidade da sociedade civil controlar as decisões no Estado e no Mercado. O mercado já controlou a sociedade e o Estado. Estados autoritários, capitalistas ou socialistas, também já controlaram a sociedade e o mercado. Que tal a sociedade controlar o Estado e o Mercado? Democraticamente. Como também democraticamente o Estado ou o Mercado podem voltar a controlar tudo... Esta era a tese, esta era a pergunta que movia a tese e esta era a possibilidade.

Em 2003, portanto, a partir do coração da Amazônia, e pela primeira vez na história do Brasil, entidades artísticas profissionais organizaram um movimento para reordenar de modo original as relações entre o Estado e os movimentos culturais da sociedade civil. Os artistas mais lúcidos e suas associações, especialmente os que resistiram aos dez anos de política cultural neoliberal, resolveram tomar nas mãos o leme do barco. Mas antes que artistas, intelectuais, técnicos, parlamentares, empresários, entidades, associações e ONGs amazonenses revolucionassem esta relação Estado – cultura no país, Manaus e o Amazonas já possuíam uma tradição de movimentos deste tipo. Não eram movimentos de entidades artísticas profissionais, mas traziam o que une a todos: um sentido que junta o estético com o antropológico e com político. Todos, ao seu modo e ao seu tempo, se organizaram porque queriam mudar a arte, para mudar a auto-imagem cultural, para mudar as relações sociais de seu tempo. O caminho cultural do Boiuna começou mais cedo. Mas esta é uma história

regional, sem a repercussão nacional deste movimento cultural do século XXI que estamos narrando.

Sob a coordenação do Sindicato dos Escritores, da Associação dos Escritores, da Federação de Teatro, da Ordem dos Músicos, do Sindicato dos Músicos, da Associação de Artistas Plásticos, da Associação dos Profissionais de Dança, da Comissão Pró-Associação de Cineastas, do Sindicato dos Jornalistas, da Associação dos Repórteres Fotográficos, da Associação dos Quadrinheiros, da Associação dos Compositores Letristas e Intérpretes, da Associação dos Grupos Folclóricos e ainda do Espaço Alternativo de Artes Pombal, os artistas amazonenses tomaram uma decisão: Se em quinhentos anos todas as políticas culturais foram iniciativas do Estado para controlar a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais e das regiões politicamente hegemônicas para a obediência das regiões ditas periféricas, o movimento cultural amazonense vai inverter esta lógica colonial secular. Este movimento cultural vai sugerir que a política cultural elaborada na Constituinte de 1989 e legitimada no II Seminário de 1992, seja também legitimada por Conferências Nacionais de Cultura e seja instituída por lei como política nacional de cultura do Estado brasileiro.

Reunião do sindicato dos escritores – ano novo na casa do poeta Aníbal Beça.

A primeira reunião para retomar a organização do movimento que nasceu em 1989 foi a do Sindicato dos Escritos e aconteceu no dia 1º de Janeiro de 2003. Esta primeira reunião foi apenas da executiva e participaram o então presidente José Ribamar Mitoso, o vice-presidente Aníbal Beça e o secretário – geral Marco Gomes. A reunião foi na casa do poeta Aníbal Beça. A pauta foi a reorganização do movimento cultural amazonense para interferir no debate sobre a política cultural do novo governo federal eleito em 2002.

Para debater esta questão e tomar decisões, a executiva decidiu convocar uma reunião com toda a diretoria para dois dias depois. Esta reunião com toda a diretoria foi marcada no mesmo dia por e-mail e, olhando em perspectiva histórica, foi o ponto de partida para a construção do que viria ser um novo momento na relação entre movimentos culturais e Estados na história do Brasil.

Aos que confundem literatura apenas com sucesso de mercado, honraria, publicidade, fama ou estatística contábil, talvez esta reunião tenha sido como qualquer outra: uma rotina. Mas para quem tem o péssimo hábito de olhar os fatos pela sua ótica histórica, talvez este ajuri de escritores tenha tido um significado maior que o fato. Sem medo de errar, diria que tal ajuri tivera o mesmo valor organizativo que aquele que fundou o Clube da

Madrugada, nos idos de 1954. Posso estar enganado, mas, infelizmente para alguns, somente a história do Brasil, daqui a 50 anos pelo menos, poderá desmentir.

A pauta era imensa: contribuição sindical, aposentadoria, contribuição previdenciária, sede própria, participação no Fórum Social Mundial de Porto Alegre, carteira de sindicalizado, contratos com distribuidoras nacionais e internacionais, o lançamento do site na internet e, claro, a idéia de reorganizar o movimento cultural amazonense de entidades artístico-culturais para interferir no debate sobre a nova política federal de cultura.

Nesta reunião de diretoria, estiveram presentes, de corpo e alma, além deste presidente, o vice-presidente Aníbal Beça, o tesoureiro poeta Zemaria Pinto, o secretário-geral Marco Gomes e o presidente da comissão de ética, poeta Luiz Bacellar. Pela internet, de modo virtual, participaram da reunião o segundo tesoureiro, poeta Cláudio Hermes da Fonseca, e o membro da comissão de ética, poeta Simão Pessoa. Por telefone, devido ao cansaço de uma longa jornada de trabalho, participou o primeiro secretário, poeta Aldísio Filgueiras, substituído em alguns momentos pela sua companheira, professora Margarida Campos. Como convidado especial, presença que nos cativou a todos, alegria da reunião, o poeta Áureo Melo, sindicalizado no sindicato de Brasília, além de membro da UBE e de outras entidades similares.

A contribuição sindical foi definida a partir da proposta do poeta Luiz Bacellar: um percentual de 2% sobre o valor de cada edição dos sindicalizados. Aprovada por unanimidade. A contribuição para a Receita Federal e aposentadoria, segundo proposta do poeta Zemaria Pinto, deveria ser objeto de um encontro para esclarecimentos com o Ministério do Trabalho, o INSS e a Receita Federal. Isto para os escritores que não contribuem de outra forma e desejam se aposentar como tal. A regularização das carteiras dos escritores profissionais, segundo proposta do mesmo poeta Zemaria Pinto, ficaria sob a responsabilidade do historiador Abrahim Baze. Custariam cinco reais. Em breve, deveria haver uma negociação com os donos de cinema e com o Estado para que tenhamos os mesmos benefícios dos portadores de carteira da Ordem dos Músicos. Quanto à sede, foi criada uma comissão composta por Aníbal Beça, Zemaria Pinto, Cláudio H. da Fonseca, Simão Pessoa e Marco Gomes para dar encaminhamento às tratativas.

Além disso, o poeta Aníbal Beça, por unanimidade, foi eleito para nos representar no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. O poeta Marco Gomes, por sua vez e também por unanimidade, foi eleito organizador do lançamento do nosso site na internet. Na seqüência, o

poeta Aníbal Beça, junto com este presidente, foi escolhido para realizar os contatos necessários para os convênios com distribuidores de alcance nacional e internacional. O lema é: O universal é regional de alguém que vendeu para todo mundo.

Houve controvérsias, naturalmente. O poeta Áureo Melo, elogiando o sindicato, disse que o de Brasília parece muito mais uma associação literária beneficente, um clube de amigos, que são importantes para congregar, mas que não possuem legitimidade para negociar e proteger os autores contra a voracidade de algumas editoras e de algumas livrarias. Questionou sobre o reconhecimento de nosso sindicato pelo Ministério do Trabalho e foi informado de nossa reunião com a Delegado Regional do MTb, quando o assunto foi tratado e resolvido.

Por fim, a reunião decidiu que o presidente, o vice-presidente e o secretário-geral estavam autorizados a realizar uma rodada de conversações com outras entidades artístico-culturais profissionais de trabalhadores da arte para reorganizar o movimento cultural. O vice-presidente Aníbal Beça mostrou um e-mail no qual dialoga com o poeta baiano Wally Salomão. Este poeta informou que possivelmente Gilberto Gil seria o futuro Ministro da Cultura e que ele, Wally, possivelmente também, seria o responsável pelo setor de literatura. De todo modo, caso suas informações fossem confirmadas pelos fatos, ele estaria à disposição do Sindicato dos Escritores do Amazonas para possibilitar uma conversa sobre política cultural com o futuro Ministro da Cultura Gilberto Gil.

Reuniões de entidades artístico-culturais no centro cultural Hanneman Bacellar, na ordem dos músicos, no pombal artes espaço alternativo e no festival universitário de cultura.

Colocando em prática as deliberações da reunião da diretoria do Sindicato dos Escritores, o presidente e o secretário geral começaram a rodada de conversações para reorganizar o movimento cultural dialogando com os diretores do então denominado Pombal Artes _ Espaço Alternativo, hoje Ponto de Cultura Alberto Penkauskas. Nesta reunião, ficou decidida a convocação de uma reunião mais ampla com todas as entidades do movimento cultural de 1989 e também com as que surgiram posteriormente. O local sugerido e depois confirmado foi o Centro de Artes Hanneman Bacellar, espaço cultural da Universidade Federal do Amazonas.

Em três assembléias livres e sucessivas, todas no Centro de Artes Hanneman Bacellar, o Sindicato dos Escritores, a Associação dos Escritores, a Federação de Teatro, a

Ordem dos Músicos, o Sindicato dos Músicos, a Associação de Artistas Plásticos, a Associação dos Profissionais de Dança, a Comissão Pró-Associação de Cineastas, o Sindicato dos Jornalistas, a Associação dos Repórteres Fotográficos, a Associação dos Quadrinheiros, a Associação dos Compositores Letristas e Intérpretes, a Associação dos Grupos Folclóricos, o Grupo Espaço Alternativo de Artes Pombal e várias entidades representativas do movimento artístico-cultural refletiram sobre a dramática situação de vida dos artistas amazonenses e foram uníssonas: Respeitamos tudo e todos, mas queremos o que é nosso. Traduzindo: Vivemos em um Estado de Direito democrático e, portanto, todos os direitos legalmente assegurados aos artistas amazonenses devem ser respeitados.

Mas não apenas isto: não apenas a defesa de uma tese abstrata. As entidades decidiram também sugerir ao então novo Ministro da Cultura, cantor Gilberto Gil, a política cultural que o movimento definiu na constituinte estadual do Amazonas de em 1989, inseriu como artigo na Constituição estadual do Amazonas de 1990 e legitimou na sociedade durante o II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense. Foi neste instante que o movimento cultural amazonense, na prática e conscientemente, decidiu fazer história e romper uma lógica político-cultural de cinco séculos: Políticas culturais impostas verticalmente do Estado para a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais e da região hegemônica para a obediência das outras regiões do país.

Assim, deste modo, o movimento cultural amazonense começou sua reorganização... e após estas três assembleias das categorias unidas, este movimento cultural decidiu realizar uma série de mobilizações para conscientizar a sociedade e os artistas desinformados sobre a questão... Mais: decidiu também solicitar uma Audiência Pública na Assembleia Legislativa para debater a implantação no Amazonas da política cultural definida na Constituição estadual Um Sistema Estadual de Fundos de Cultura, Conselhos Gestores Paritários, Planos Decenais e Encontros Participativos para elaborar, implementar, acompanhar e avaliar o sistema...

E mais ainda: Decidiu pelo gesto histórico de escrever uma Carta-Documento ao Ministério da Cultura sugerindo que esta política cultural fosse debatida em Conferências Nacionais Participativas de Cultura e, em caso de aprovação pela sociedade civil organizada, ela fosse instituída por ato normativo aprovado no Congresso Nacional como a nova política cultural do Estado brasileiro.

A Audiência pública na Assembleia Legislativa do Amazonas foi realizada e o sonho dos artistas ganhou consistência e se transformou em um plano...

Creio ser importante ressaltar alguns aspectos da proposta que o Sindicato dos Escritores entregou à Assembléia Legislativa através do Presidente José Ribamar Mitoso e do vice-presidente Aníbal Beça. Esta proposta do Sindicato dos Escritores, aprovada pelas outras entidades e grupos que participaram da Audiência Pública, ultrapassava a formatação geral do sistema da nova política cultural e detalhava até mesmo o conteúdo dos planos decenais e a destinação dos recursos do fundo de cultura.

Segundo este documento, a destinação das verbas públicas deveria priorizar o fortalecimento da diversidade cultural fragilizada pela desassistência do modelo neoliberal mercadológico e privatista da política cultural hegemônica nos anos 90. A destinação do orçamento público do fundo de cultura seria, no mínimo, de 50% para fortalecer a diversidade cultural das culturas étnicas fragilizadas, das culturas tradicionais ameaçadas, das culturas populares oprimidas, das artes, do fazer popular, das entidades artístico-culturais e dos criadores culturais abandonados. Os outros 50% do orçamento público do Fundo de Cultura seriam para o governo financiar a manutenção do patrimônio cultural e a criação de infraestrutura para a formação, a criação, a produção, a difusão e a fruição dos fazeres e saberes. O documento-proposta do Sindicato dos Escritores incluiu até mesmo a sugestão para a composição de linhas de créditos a serem abertas para as categorias artísticas a partir dos recursos do Fundo. Segundo o mesmo documento do Sindicato, estes “empréstimos” poderiam ser pagos com cursos, oficinas, aulas, campanhas educativas e com um percentual sobre os recursos obtidos com a venda do produto cultural.

Esta foi a proposta que as entidades do movimento cultural apresentaram e legitimaram na Audiência Pública realizada na Assembléia Legislativa do Amazonas, em 2003. Mais que abstrações ou queixas, a intenção deste movimento cultural amazonense era clara: Instituir como política pública de cultura do Amazonas e do Brasil a política cultural que o próprio movimento havia formulado na Constituinte estadual em 1989 e no II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense, em 1992. Desde as primeiras linhas do documento aprovado, o que fica claro, para quem estiver disposto a entender, que seus objetivos visavam fortalecer a diversidade cultura através de mecanismos democráticos de gestão participativa e de parceria entre governo e sociedade organizada.

Após a Audiência Pública na Assembléia Legislativa, o movimento cultural decidiu continuar organizado, reunido e atuante para interferir no conteúdo das políticas culturais da União e do Amazonas. Com esta finalidade, a sede da Ordem dos Músicos do Amazonas

abrigou várias reuniões do movimento para definir estratégias, táticas e estrutura para interferir nas políticas culturais do Brasil, do Amazonas e de Manaus.

Na pauta, a reorganização do movimento cultural, a retomada da luta pela implantação do sistema estadual de cultura e fortalecimento da profissionalização do trabalho artístico no Amazonas. É claro que tal retomada não foi fácil e sem obstáculos. Esta reorganização do movimento cultural não foi sendo bem vista pelos olhos do neoliberalismo cultural e pelos poucos que obtinham alguma vantagem econômica com ele. A reação a reorganização do movimento cultural foi marcada por uma velha estratégia obscurantista que incluía reprimir lideranças, pressionar entidades, ocultar a existência, sabotar a estrutura e carimbar o movimento com o protocolo da indiferença. Mas isto já estava previsto e sempre fez parte do jogo.

Outro local que abrigou reuniões do movimento foi o então denominado Pombal Artes Espaço Alternativo, atualmente Ponto de Cultura Alberto Penkauskas. Foi neste tradicional espaço formador, criador, difusor e organizador da cultura artística que algumas das reuniões mais decisivas aconteceram. Três em especial: 1) foi em reuniões neste espaço cultural que consolidamos a criação do Conselho e do Fundo Municipal de Cultura; 2) foi em reuniões neste espaço que consolidamos a criação do Conselho Estadual Paritário e Eletivo de Cultura e 3) foi ainda neste espaço que definimos quando, onde e como entregar, pela segunda vez, a Carta-Documento com a proposta de política cultural do movimento para representantes do Ministério da Cultura. Para não esquecer: Foi também no Espaço Pombal, embaixo das sombras de uma centenária e frondosa árvore, que redigimos a Carta-Documento que depois entregamos ao Ministério da Cultura.

O Portal da Fundação Cultural de Manaus – MANAUSCULT – registra este movimento e seu significado para o país.

Sua constante transformação permite ao ser humano acessar e processar os diferentes mundos, comportamentos e padrões estéticos, desenvolvendo espírito crítico necessário ao exercício pleno da cidadania. Cultura, portanto, deve ser questão central do projeto Nacional, Estadual, Municipal de desenvolvimento e do modelo de país que se almeja.

Com esse pensamento as comunidades artísticas e literárias do Amazonas protagonizaram o debate da política cultural para a confecção do texto constitucional da cultura por ocasião da organização e sistematização da Constituição Estadual, em 1989.

Existia neste movimento, a preocupação em trabalhar para a mudança de todas as práticas populistas adotadas até aquele momento por um grande projeto de humanização e inclusão social pela cultura.

Depois do glorioso movimento da Madrugada, esse foi o maior movimento organizado a constar na História do Amazonas.

Pela primeira vez os artistas, organizados em suas associações representativas: Sindicato dos Escritores, Associação Amazonense de Escritores, Ordem dos Músicos do Brasil, Sindicato dos Músicos do Amazonas, Federação de Teatro Amador do Amazonas, Associação de Artistas Plásticos do Amazonas, Associação de Dança do Amazonas, Associação de Repórteres Fotográficos do Amazonas, Sindicato dos Jornalistas do Amazonas, Associação dos Cineastas do Amazonas, Produtora Gens da Selva Cultural, Associação dos Quadrinheiros de Manaus, Associação de Compositores e Intérpretes do Amazonas, entre outras, reuniram-se por muitos dias em torno de um debate de revisão crítica da cultura de nosso Estado. Desta vez, o movimento assumiu características públicas.

Era de responsabilidade geral e exclusiva dos artistas a organização dos pontos que foram debatidos e as propostas de linhas de discussão final, pautadas na ampliação do conceito de cultura e na democratização do acesso aos bens e serviços culturais (PREFEITURA DE MANAUS, 2012).

5.6. A Boiuna subversiva: um movimento cultural amazonense, a democracia participativa e a carta ao ministro da cultura Gilberto Gil - 2003/2004

Em 02.01.2003, como representante do Partido Verde no novo governo de coalizão eleito em 2002, o cantor Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura do presidente Luiz Inácio, o trigésimo quinto do período republicano. Em seu discurso de posse, Gilberto Gil expressou o que ele próprio e o movimento cultural Tropicalismo pensavam sobre a cultura, a cultura brasileira, a identidade cultural, a diversidade cultural, o pluralismo cultural, o folclore, a arte, o Estado, o mercado e, claro, sobre o Ministério da Cultura e sua política cultural.

Gilberto Gil demonstrou ser um artista-filósofo muito intelectualizado e refletiu com bastante conteúdo e concretude sobre todos estes grandes eixos temáticos. O curioso, porém, foi que exatamente sobre o tema política cultural, tema cujo conteúdo definia a função para a qual estava sendo nomeado, Gilberto Gil mostrou vagueza, superficialidade, abstração e, é preciso dizer, falta de conhecimento histórico sobre o assunto e de um plano objetivo de política cultural.

Antes, porém, de justificar empiricamente este ponto de vista sobre a superficialidade da concepção de política cultural de Gil, creio ser importante mostrar a profundidade de suas concepções sobre os outros eixos temáticos abordados no discurso de posse.

Sobre cultura e folclore:

O que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que - não se enquadrando, por sua antigüidade, no panorama da cultura de massa - é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" - o que existe é cultura. Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003).

Sobre cultura brasileira, identidade cultural, diversidade cultural, pluralismo cultural e arte uma visão tropicalista:

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura - unidade básica, abrangente e profunda - também. Em verdade, podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se - e, de fato, sejam - igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural - mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é una: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa (GIL, 2003).

Sobre Estado e mercado:

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito

básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de conseqüências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas - já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira. Mas, ao mesmo tempo, o Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado - que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências (GIL, 2003).

Sobre o Ministério da Cultura e sua função:

As ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem (GIL, 2003).

Sobre as questões conceituais em relação a todos estes temas, o conteúdo do discurso de posse de Gil é brilhante, profundo e contemporâneo. Embora com a contradição de afirmar que seu conceito de cultura não cederia “ao âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas” e, mesmo assim, cedendo ao que chamou de “antropologia aplicada”, o discurso é brilhante.

Contudo, quando revelou sua concepção de política cultural, Gil não expressou nada de “antropologia aplicada”. Sobre este tema, objeto mesmo de sua função Ministerial, o pensador tropicalista foi retórico, conceitualista, abstrato, generalista, superficial e vazio. Falou até em um “do-in antropológico” no Brasil. Mas em nenhum momento ele sequer triscou nos elementos objetivos e concretos daquilo que compõe um Plano de Política Cultural.

Sobre política cultural, disse Gil:

Não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também,

produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. No sentido de que toda política cultural não pode deixar nunca de expressar aspectos essenciais da cultura desse mesmo povo. Mas, também, no sentido de que é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo. Porque a cultura brasileira não pode ser pensada fora desse jogo, dessa dialética permanente entre a tradição e a invenção, numa encruzilhada de matrizes milenares e informações e tecnologias de ponta. Logo, não se trata somente de expressar, refletir, espelhar. As políticas públicas para a cultura devem ser encaradas, também, como intervenções, como estradas reais e vicinais, como caminhos necessários, como atalhos urgentes. Em suma, como intervenções criativas no campo do real histórico e social. Daí que a política cultural deste Ministério, a política cultural do Governo Lula, a partir deste momento, deste instante, passa a ser vista como parte do projeto geral de construção de uma nova hegemonia em nosso País. Como parte do projeto geral de construção de uma nação realmente democrática, plural e tolerante. Como parte e essência de um projeto consistente e criativo de radicalidade social. Como parte e essência da construção de um Brasil de todos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de conseqüências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas - já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira (GIL, 2003).

Na minha compreensão, todo este discurso sobre política cultural, como afirmei antes, foi retórico. Sobre esta questão, inclusive, ocorreu na época um fato aparentemente pitoresco e anedotário, mas que revela bem que o Partido Verde e Gilberto Gil não possuíam um projeto concreto de política cultural para o Brasil. Em uma entrevista para a Rádio Jovem Pan, no abril de 2016, o músico Lobão contou um fato acontecido em 2003, logo depois da posse de Gil no Ministério da Cultura, e que confirma esta minha opinião.

Segundo Lobão, ele foi convidado para ministrar uma palestra em um conclave cultural do Partido Verde, na cidade de Rio Claro (RJ), logo após a posse de Gil. A palestra de abertura deste evento, cuja temática era a nova política cultural que deveria ser executada no Ministério da Cultura, seria e foi feita pelo já Ministro da Cultura Gilberto Passos Gil. A palestra de Lobão seria e foi no dia posterior. Antes da sua palestra e do seu show, Lobão afirmou ter sido abordado por um militante do PV e este lhe entregou um vídeo com a manifestação de Gil na abertura do Encontro. De acordo com o depoimento de Lobão, o vídeo

mostrou um cidadão perguntado ao Gil qual seu Plano de Governo para a Cultura. A resposta de Gil foi uma batucada no microfone, algumas palavras sobre reverberação cósmica, a incorporação mediúnicamente de uma entidade religiosa e uma dança ritualística.

E é aqui que entra a política cultural do movimento cultural amazonense na formatação e no conteúdo da atual política cultural do Estado brasileiro: Uma política de Estado construída entre 2003 e 2009 em duas Conferências Nacionais de Cultura e instituída através da Lei 12.343/2010. Voltando aos fatos.

Ainda em janeiro de 2003, no dia 15, Gil organizou uma solenidade, discursou e empossou nos cargos a sua equipe de assessores. Três deles foram decisivos no contato com o movimento cultural amazonense: Wali Salomão, Márcio Meira e Sérgio Mamberti.

Para o cargo de Secretário do Livro e da Leitura, anuncio o nome do poeta, do multimídia, do agitador cultural Waly Salomão. Meu parceiro na música popular, meu companheiro de contracultura, autor de diversos livros e canções, editor de livros e revistas, leitor voraz, espero de Waly que ele seja, aqui, o que tem sido nesses últimos anos, no ambiente cultural brasileiro: uma presença inovadora, inspiradora e eletrizante. Que ele coloque toda a sua energia criativa a serviço de uma reviravolta na situação do livro no Brasil. Venha, Waly.

No cargo de Secretário do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, o historiador e antropólogo Márcio Meira. Vinculado ao Museu Paraense Emílio Goeldi, meu novo companheiro Márcio Meira realizou pesquisas de campo entre os índios do Noroeste Amazônico, publicou artigos científicos no Brasil e no exterior, desenvolveu trabalhos de identificação e demarcação de terras indígenas no Estado do Amazonas. Nos últimos cinco anos, Márcio foi Secretário Municipal de Cultura de Belém do Pará. E, mais recentemente, um dos articuladores do documento "A Imaginação a Serviço do Brasil", com papel destacado na Equipe de Transição Governamental do presidente Lula. Venha se sentar conosco, Márcio.

No cargo de Secretário de Música e Artes Cênicas, o ator Sérgio Mamberti. Ator, diretor, artista plástico e produtor, meu querido Sérgio tem anos e anos de estrada nos palcos teatrais e sob as luzes do cinema e da televisão. Nos lembramos de sua figura desde os velhos tempos da peça "Navalha na Carne", de Plínio Marcos, em cuja homenagem esta sala foi batizada, até tempos bem mais recentes, quando, por exemplo, ele ganhou o prêmio de melhor ator de televisão, por seu desempenho na novela "Vale Tudo". Mas Sérgio não é somente personalidade do mundo artístico. Traz consigo, também, uma longa história de lutas políticas, a sua trajetória de militante histórico do PT. Sua generosidade, sua compreensão e sua experiência irão fazer bem a todos nós. Sérgio, por favor (GIL, 2003)

Esta solenidade de posse da equipe de assessores ocorreu em uma quarta-feira. No dia seguinte, quinta-feira, 16 de janeiro, o movimento cultural amazonense entregou pela primeira vez, e também oficialmente, uma Carta-Documento com sua proposta de política cultural elaborada em 1992 ao Ministério da Cultura. Esta primeira vez foi através de um e-mail do poeta e vice-presidente do Sindicato dos Escritores Aníbal Beça para o já nomeado Secretário Ministerial do Livro e Leitura, poeta baiano Wali Salomão.

Em 12 de junho de 2003, no auditório Guimarães Rosa, do Ministério da Cultura, em Brasília, Gilberto Gil lançou oficialmente o Seminário Cultura para Todos. Foi o primeiro gesto de gestão participativa do Ministério da Cultura. O objetivo do Seminário seria debater e construir junto com a sociedade um novo modelo de política cultural. Os temas do seminário foram: "O Ministério da Cultura e o Financiamento da Produção Cultural", "O Papel do Governo Federal no Financiamento da Cultura", "As Empresas Estatais e o Financiamento da Cultura", "As Empresas Privadas e o Financiamento da Cultura", "As Leis Estaduais e Municipais de Incentivo à Cultura".

O Seminário começou em Brasília, mas também foi realizado no Rio de Janeiro, Recife, Cuiabá, Belo Horizonte, São Paulo, Porto Alegre, Belém e Salvador, entre os dias 16 e 22 de agosto do mesmo ano de 2003. Já de posse da proposta de política cultural do movimento cultural amazonense, o Ministério da Cultura, não se sabe o porquê, excluiu Manaus do roteiro, mas representantes do Conselho Municipal de Política Cultural da cidade entregaram, pela segunda vez, a mesma Carta com a política cultural do movimento cultural amazonense para representantes do Ministério da Cultura.

Em outubro de 2003, dia 27 precisamente, aconteceu o Fórum de Secretários de Cultura das Capitais. O Fórum decidiu ampliar o Seminário Cultura para Todos por Setoriais Regionais e incluiu outras cidades.

Em novembro de 2003, o Seminário Cultura para Todos foi realizado em Manaus. Com o apoio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, da Fundação Vila Lobos e da Manaustur, o Conselho Municipal de Política Cultural, em aliança com o movimento cultural, realizou o I Seminário Municipal de Cultura/ Cultura para Todos. Este Seminário discutiu o Sistema Nacional de Cultura e sua relação com a proposta de política cultural do movimento cultural amazonense. Discutiu também com o modelo do Sistema Municipal de Cultura de Manaus em construção, incluindo o modelo de Fundo de Cultura, de Conselho Gestor paritário e de Plano Diretor de Cultura, já instituídos pela Lei 710/2003.

O evento aconteceu no auditório da Universidade Estadual do Amazonas e teve como representante do Ministério da Cultura o Secretário de Museus e Patrimônio Márcio Meira. Foi neste Seminário que, pela terceira vez, o movimento cultural amazonense entregou sua proposta de política cultural para o Ministério da Cultura e aprofundou o diálogo iniciado em janeiro de 2003, com uma troca de e-mails entre o poeta Aníbal Beça, vice-presidente do Sindicato dos Escritores do Amazonas, e o poeta Wali Salomão, Secretário de Livro e Leitura

da equipe de Gilberto Gil. Neste mesmo Seminário, representantes do Conselho de Política Cultural de Manaus entregaram ao representante ministerial a Lei nº 710, de 04/09/2003, que instituiu as bases do Sistema Municipal de Cultura.

Ainda em 2003, durante o Encontro Estadual de Cultura do Partido dos Trabalhadores, o movimento cultural amazonense entregou, pela quarta vez, sua proposta de política cultural elaborada em 1989/1992 a um representante do Ministério da Cultura. Desta vez, a Carta–Documento foi entregue ao ator Sérgio Mamberti, então Secretário de Música e Teatro do Ministério.

Em fevereiro de 2004, aprofundando e alargando os temas do Sistema Municipal de Cultura, o Conselho Municipal de Política Cultural, em uma Audiência Pública na Câmara dos Vereadores, debateu a Lei 299 – que estabelece um percentual mínimo de 20% de músicas de artistas locais nos programas de rádio da cidade de Manaus. No mesmo ano de 2004, em vinte de abril, no dia do artista, e em Audiência Pública na Assembléia Legislativa do Estado, o movimento cultural amazonense debateu no parlamento estadual um Projeto de Lei para a criação do Sistema Estadual de Cultura.

Em todos estes fóruns da democracia participativa, a Carta-Documento do movimento cultural amazonense de 1992, com um novo preâmbulo, foi entregue aos dirigentes do Ministério da Cultura. Eis novamente a Carta elaborada no II Seminário de Revisão crítica da Cultura Amazonense, onde, em vários tópicos, está a explícita a proposta de uma política cultural estruturada com um Sistema de Fundos, Conselhos, Planos de Cultura e Fóruns Participativos de Cultura.

Os artistas, intelectuais e empresários, reunidos no II seminário de Revisão Crítica da Cultura do Amazonas, no período de 29, 30 de Abril e 01 de Maio de 1992, em Manaus, após um processo amplo, plural e democrático para o conhecimento da sociedade:

Este seminário se constituiu, antes de mais nada, um marco na história da cultura amazonense em sua relação com o Estado. Explicitou a abertura do governo para um diálogo com a comunidade artística, a partir do momento em que submeteu uma proposta de Plano Estadual de Cultura a uma ampla discussão, fato que gerou seu enriquecimento e, ao mesmo tempo, contribuiu para a tão necessária busca de entendimento e de consenso.

Da mesma forma, este seminário marca o encontro com a perspectiva de uma política de cultura, em nível de governo federal, que esperamos possa cumprir-se sem os velhos vícios, seja do populismo paternalista, seja do elitismo excludente. Nesta perspectiva, foram considerados prioritários os seguintes pontos:

1- Integrar a Televisão Educativa ao Plano Estadual de Cultura – PEC e estender o seu sinal para os demais municípios amazonenses, colocando, assim, um importante veículo de comunicação a serviço da boa informação e da elevação da consciência cultural e artística do nosso povo;

- 2- Incluir ao Plano Estadual de Cultura – PEC a aplicação do princípio constitucional que determina como mecanismo de financiamento das atividades culturais o Fundo Estadual de Cultura, específico para as categorias artísticas, além de um fundo para os empresários do setor, outro para o patrimônio histórico e, ainda, o mecenato como uma política de incentivos fiscais ao investimento na área cultural;
- 3- Entende-se como necessária a profissionalização do trabalho artístico, que não seja pela via do empreguismo, mas através de um sério mecanismo de bolsas de trabalho para operacionalização de projetos, a serem concedidas mediante critérios transparentes e iguais para todos;
- 4- A formação técnica nas diversas áreas do fazer artístico foi considerada essencial; sem isso a produção corre perigo de estagnar-se; recomenda-se o permanente trabalho de oficinas, cursos, reciclagens e seminários específicos tanto na capital como nos municípios;
- 5- Ao mesmo tempo, são necessários também espaços para que aconteça o tão esperado encontro do artista com o público. Os espaços atuais precisam ser democratizados e novos deverão ser criados, tanto em Manaus como nos demais municípios. Especificamente, recomendamos o redimensionamento do Centro de Convenções para o uso cultural durante todo o ano, assim como dos Centros Comunitários;
- 6- Ao se falar de cultura na Amazônia se deve ter sempre em mente a necessidade de valorização das culturas indígenas, através da demarcação de suas terras e do respeito a seus valores e tradições. É um respeito especial pela sua luta de 500 (quinhentos) anos contra o extermínio e a violência dos vários tipos de colonizadores;
- 7- Entendemos que a democratização da cultura passa pela valorização da produção artística das comunidades, através de mecanismos de interiorização das ações governamentais. Tais ações devem ter como filosofia o respeito à capacidade de criação da população, evitando-se, dessa forma, a instrumentalização da arte para fins demagógicos e eleitoreiros;
- 8- É urgente o resgate das memórias e dos patrimônios culturais da comunidade. Consideramos crime inafiançável a destruição e o saque dos nossos sítios arqueológicos, princípio constitucional que precisa ser regulamentado e aplicado;
- 9- No esforço de elevação cultural, consideramos fundamental que nossos museus e bibliotecas funcionem durante os fins de semana e feriados até as 22:00 h. E, também, que novos museus e bibliotecas sejam abertos em todo o Estado;
- 10- Integrar as atividades culturais como o turismo através de uma política de preservação dos bens culturais e naturais de relevância e da inserção da produção artística amazonense na programação artística;
- 11- É fundamental que a Universidade do Amazonas se integre no esforço de valorização da produção artística e do conhecimento da cultura que se produz na região;
- 12- Entendemos que estas metas somente se cumprirão a contento num quadro de sadio intercâmbio amazônico e extra-amazônico de inteligências;
- 13- Consideramos que deve ser marca registrada da política cultural do Amazonas o respeito mútuo na relação Estado-Artista, levando-se em conta a necessidade de autonomia e o fato de que a liberdade é a grande semente de elevação espiritual, da criatividade e do entendimento entre os povos;
- 14- Recomendamos especial atenção ao fortalecimento, na administração da área cultural, para que seja dotada de estrutura e funcionamento ágeis, desburocratizados e eficientes, evitando-se, assim, o superdimensionamento organizacional. Os recursos financeiros deverão ser aplicados essencialmente nas atividades fim: criação e divulgação artístico-cultural;
- 15- Deverá ser criado, como um movimento de consolidação do movimento cultural, o Fórum Permanente de Cultura, instrumento de articulação dos artistas e intelectuais, para garantir a execução do Plano Estadual de Cultura – PEC;

Por fim, cabe uma explicação acerca deste II Seminário: Mais de 2/3 da população do Estado não sabe, porque não era nascido ou porque aqui não vivia, que, em 1967, exatamente há 25 anos, ocorreu o I Seminário de Revisão Crítica da Cultura do Amazonas.

Nesses 25 anos, o País mergulhou numa cruel ditadura e também dela saiu, mas o processo cultural, vivendo seus erros e acertos, persistiu, reagiu e resistiu buscando ampliar-se tanto no campo da produção como na fruição artística.

Renascendo das cinzas, estes dias para nós marcam uma grande vitória; a vitória da nossa reunião e da nossa reunião, que aponta para novos encontros, norteando o encontro mais esperado do artista (MITOSO, 1999, P. 21-25).

5.7. A Boiúna morde o rabo: um movimento cultural amazonense, as conferências nacionais de cultura, a nova política cultural e a nova legislação cultural do estado brasileiro - lei 12.343/2010.

Após a abertura do diálogo democrático-participativo com a direção política do Ministério da Cultural, o poeta Wali Salomão, o ator Sérgio Mamberti e o antropólogo Márcio Meira, representantes do Ministério, confirmaram a entrega da Carta do movimento cultural amazonense ao então Ministro da Cultura, o músico Gilberto Gil. Sem perder sua unidade orgânica e intensificando sua mobilização nacional e internacional, o movimento cultural amazonense divulgou sua Carta de Política Cultural em vários fóruns, incluindo o Fórum Mundial de Cultura de São Paulo e o Fórum Social Pan-Amazônico. Com esta ação comunicativa do movimento, sua Carta- Documento, com a assinatura de 28 entidades artístico-culturais profissionais do Amazonas, certamente ganhou asas e voou.

Com muito respeito por um diálogo democrático pioneiro entre movimento cultural e Estado, o Ministério da Cultura submeteu a proposta de política cultural elaborada pelo movimento cultural amazonense em 1992 ao exame de duas Conferências Nacionais Federativas de Cultura em 2005 e em 2009/2010. Por se tratar de um método de construção democrática inaugural na história do Brasil, esta relação entre o movimento e o Ministério da Cultura estava rompendo com uma lógica político-cultural iniciada ainda no século XVI, no período colonial, com a legislação e a política cultural catequista instituída pela Carta Régia de D. Catarina de Áustria, enviada à Câmara de Salvador em 1558. Isto significa que, pela primeira vez na história do Brasil, uma política cultural não estava nascendo como iniciativa vertical do Estado para a sociedade, sem a participação de um movimento cultural e da região politicamente hegemônica para a obediência servil das outras regiões.

Com estes quatro elementos - conferências, conselhos, fundos e planos decenais - a ideia foi submetida e aprovada nas Conferências Nacionais de Cultura de 2005 e 2009. Estruturadas de formas federativas, com conferências municipais e estaduais que elegiam

representantes para a conferência nacional, esta proposta foi debatida pelos movimentos culturais de 40% dos municípios do país e em todos os Estados.

Os relatórios finais destas duas conferências nacionais de cultura trazem em seu conteúdo a confirmação da aprovação da proposta.

O Relatório da I Conferência Nacional de Cultura de 2005 pode ser consultado no link http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/relatorio-da-1%C2%AA-conferencia-nacional-de-cultura/10883.

O Relatório Final da II Conferência Nacional de Cultura de 2010 pode ser consultado no link <http://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICN Cultura/resultados-ii-conferencia-nacional-de-cultura.pdf>.

Em 2010, após sete anos de debates democráticos em vários encontros e conferências participativas, o Congresso Nacional aprovou e o Poder Executivo sancionou a Lei 12.343, de 02 de dezembro de 2010. Com cinco capítulos e quinze artigos, esta lei criou o Plano Nacional de Cultura: Uma Política Cultural Pública para toda a União com um Sistema Federativo de Conselhos de Cultura, Fundos de Cultura, Planos Decenais e Conferências.

Além disso, esta nova lei determinou a revisão da velha Lei Rouanet. Esta determinação possui o objetivo de rever a relação entre Estado e mercado em dois aspectos: 1) na efetivação dos direitos culturais e 2) no financiamento das atividades de criação, difusão, fruição e preservação dos bens simbólicos.

Diz a Lei 12.343/2010:

Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.

OPRESIDENTEDAREPÚBLICA

Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

DISPOSIÇÕES PRELIMINARES

Art. 1º Fica aprovado o Plano Nacional de Cultura, em conformidade com o § 3º do art. 215 da Constituição Federal, constante do Anexo, com duração de 10 (dez) anos e regido pelos seguintes princípios:

I - liberdade de expressão, criação e fruição;

II - diversidade cultural;

III - respeito aos direitos humanos;

IV - direito de todos à arte e à cultura;

V - direito à informação, à comunicação e à crítica cultural;

VI - direito à memória e às tradições;

- VII - responsabilidade socioambiental;
- VIII - valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável;
- IX - democratização das instâncias de formulação das políticas culturais;
- X - responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais;
- XI - colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura;
- XII - participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais.

Art. 2º São objetivos do Plano Nacional de Cultura:

- I - reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira;
- II - proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial;
- III - valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais;
- IV - promover o direito à memória por meio dos museus, arquivos e coleções;
- V - universalizar o acesso à arte e à cultura;
- VI - estimular a presença da arte e da cultura no ambiente educacional;
- VII - estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos;
- VIII - estimular a sustentabilidade socioambiental;
- IX - desenvolver a economia da cultura, o mercado interno, o consumo cultural e a exportação de bens, serviços e conteúdos culturais;
- X - reconhecer os saberes, conhecimentos e expressões tradicionais e os direitos de seus detentores;
- XI - qualificar a gestão na área cultural nos setores público e privado;
- XII - profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais;
- XIII - descentralizar a implementação das políticas públicas de cultura;
- XIV - consolidar processos de consulta e participação da sociedade na formulação das políticas culturais;
- XV - ampliar a presença e o intercâmbio da cultura brasileira no mundo contemporâneo;
- XVI - articular e integrar sistemas de gestão cultural.

CAPÍTULO II

DAS ATRIBUIÇÕES DO PODER PÚBLICO

Art. 3º Compete ao poder público, nos termos desta Lei:

- I - formular políticas públicas e programas que conduzam à efetivação dos objetivos, diretrizes e metas do Plano;
- II - garantir a avaliação e a mensuração do desempenho do Plano Nacional de Cultura e assegurar sua efetivação pelos órgãos responsáveis;
- III - fomentar a cultura de forma ampla, por meio da promoção e difusão, da realização de editais e seleções públicas para o estímulo a projetos e processos culturais, da concessão de apoio financeiro e fiscal aos agentes culturais, da adoção de subsídios econômicos, da implantação regulada de fundos públicos e privados, entre outros incentivos, nos termos da lei;
- IV - proteger e promover a diversidade cultural, a criação artística e suas manifestações e as expressões culturais, individuais ou coletivas, de todos os grupos étnicos e suas derivações sociais, reconhecendo a abrangência da noção de cultura em todo o território nacional e garantindo a multiplicidade de seus valores e formações;
- V - promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;
- VI - garantir a preservação do patrimônio cultural brasileiro, resguardando os bens de natureza material e imaterial, os documentos históricos, acervos e coleções, as formações urbanas e rurais, as línguas e cosmologias indígenas, os sítios arqueológicos pré-históricos e as obras de arte, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência aos valores, identidades, ações e memórias dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira;

VII - articular as políticas públicas de cultura e promover a organização de redes e consórcios para a sua implantação, de forma integrada com as políticas públicas de educação, comunicação, ciência e tecnologia, direitos humanos, meio ambiente, turismo, planejamento urbano e cidades, desenvolvimento econômico e social, indústria e comércio, relações exteriores, dentre outras;

VIII - dinamizar as políticas de intercâmbio e a difusão da cultura brasileira no exterior, promovendo bens culturais e criações artísticas brasileiras no ambiente internacional; dar suporte à presença desses produtos nos mercados de interesse econômico e geopolítico do País;

IX - organizar instâncias consultivas e de participação da sociedade para contribuir na formulação e debater estratégias de execução das políticas públicas de cultura;

X - regular o mercado interno, estimulando os produtos culturais brasileiros com o objetivo de reduzir desigualdades sociais e regionais, profissionalizando os agentes culturais, formalizando o mercado e qualificando as relações de trabalho na cultura, consolidando e ampliando os níveis de emprego e renda, fortalecendo redes de colaboração, valorizando empreendimentos de economia solidária e controlando abusos de poder econômico;

XI - coordenar o processo de elaboração de planos setoriais para as diferentes áreas artísticas, respeitando seus desdobramentos e segmentações, e também para os demais campos de manifestação simbólica identificados entre as diversas expressões culturais e que reivindiquem a sua estruturação nacional;

XII - incentivar a adesão de organizações e instituições do setor privado e entidades da sociedade civil às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura por meio de ações próprias, parcerias, participação em programas e integração ao Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

§ 1º O Sistema Nacional de Cultura - SNC, criado por lei específica, será o principal articulador federativo do PNC, estabelecendo mecanismos de gestão compartilhada entre os entes federados e a sociedade civil.

§ 2º A vinculação dos Estados, Distrito Federal e Municípios às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura far-se-á por meio de termo de adesão voluntária, na forma do regulamento.

§ 3º Os entes da Federação que aderirem ao Plano Nacional de Cultura deverão elaborar os seus planos decenais até 1 (um) ano após a assinatura do termo de adesão voluntária.

§ 4º O Poder Executivo federal, observados os limites orçamentários e operacionais, poderá oferecer assistência técnica e financeira aos entes da federação que aderirem ao Plano, nos termos de regulamento.

§ 5º Poderão colaborar com o Plano Nacional de Cultura, em caráter voluntário, outros entes, públicos e privados, tais como empresas, organizações corporativas e sindicais, organizações da sociedade civil, fundações, pessoas físicas e jurídicas que se mobilizem para a garantia dos princípios, objetivos, diretrizes e metas do PNC, estabelecendo termos de adesão específicos.

§ 6º O Ministério da Cultura exercerá a função de coordenação executiva do Plano Nacional de Cultura - PNC, conforme esta Lei, ficando responsável pela organização de suas instâncias, pelos termos de adesão, pela implantação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, pelo estabelecimento de metas, pelos regimentos e demais especificações necessárias à sua implantação.

CAPÍTULO III

DO FINANCIAMENTO

Art. 4º Os planos plurianuais, as leis de diretrizes orçamentárias e as leis orçamentárias da União e dos entes da federação que aderirem às diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura disporão sobre os recursos a serem destinados à execução das ações constantes do Anexo desta Lei.

Art. 5º O Fundo Nacional de Cultura, por meio de seus fundos setoriais, será o principal mecanismo de fomento às políticas culturais.

Art. 6º A alocação de recursos públicos federais destinados às ações culturais nos Estados, no Distrito Federal e nos Municípios deverá observar as diretrizes e metas estabelecidas nesta Lei.

Parágrafo único. Os recursos federais transferidos aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios deverão ser aplicados prioritariamente por meio de Fundo de Cultura, que será acompanhado e fiscalizado por Conselho de Cultura, na forma do regulamento.

Art. 7º O Ministério da Cultura, na condição de coordenador executivo do Plano Nacional de Cultura, deverá estimular a diversificação dos mecanismos de financiamento para a cultura de forma a atender os objetivos desta Lei e elevar o total de recursos destinados ao setor para garantir o seu cumprimento.

CAPÍTULO IV

DO SISTEMA DE MONITORAMENTO E AVALIAÇÃO

Art. 8º Compete ao Ministério da Cultura monitorar e avaliar periodicamente o alcance das diretrizes e eficácia das metas do Plano Nacional de Cultura com base em indicadores nacionais, regionais e locais que quantifiquem a oferta e a demanda por bens, serviços e conteúdos, os níveis de trabalho, renda e acesso da cultura, de institucionalização e gestão cultural, de desenvolvimento econômico-cultural e de implantação sustentável de equipamentos culturais.

Parágrafo único. O processo de monitoramento e avaliação do PNC contará com a participação do Conselho Nacional de Política Cultural, tendo o apoio de especialistas, técnicos e agentes culturais, de institutos de pesquisa, de universidades, de instituições culturais, de organizações e redes socioculturais, além do apoio de outros órgãos colegiados de caráter consultivo, na forma do regulamento.

Art. 9º Fica criado o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, com os seguintes objetivos:

I - coletar, sistematizar e interpretar dados, fornecer metodologias e estabelecer parâmetros à mensuração da atividade do campo cultural e das necessidades sociais por cultura, que permitam a formulação, monitoramento, gestão e avaliação das políticas públicas de cultura e das políticas culturais em geral, verificando e racionalizando a implementação do PNC e sua revisão nos prazos previstos;

II - disponibilizar estatísticas, indicadores e outras informações relevantes para a caracterização da demanda e oferta de bens culturais, para a construção de modelos de economia e sustentabilidade da cultura, para a adoção de mecanismos de indução e regulação da atividade econômica no campo cultural, dando apoio aos gestores culturais públicos e privados;

III - exercer e facilitar o monitoramento e avaliação das políticas públicas de cultura e das políticas culturais em geral, assegurando ao poder público e à sociedade civil o acompanhamento do desempenho do PNC.

Art. 10. O Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC terá as seguintes características:

I - obrigatoriedade da inserção e atualização permanente de dados pela União e pelos Estados, Distrito Federal e Municípios que vierem a aderir ao Plano;

II - caráter declaratório;

III - processos informatizados de declaração, armazenamento e extração de dados;

IV - ampla publicidade e transparência para as informações declaradas e sistematizadas, preferencialmente em meios digitais, atualizados tecnologicamente e disponíveis na rede mundial de computadores.

§ 1º O declarante será responsável pela inserção de dados no programa de declaração e pela veracidade das informações inseridas na base de dados.

§ 2º As informações coletadas serão processadas de forma sistêmica e objetiva e deverão integrar o processo de monitoramento e avaliação do PNC.

§ 3º O Ministério da Cultura poderá promover parcerias e convênios com instituições especializadas na área de economia da cultura, de pesquisas socioeconômicas e demográficas para a constituição do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC.

CAPÍTULO V

DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 11. O Plano Nacional de Cultura será revisto periodicamente, tendo como objetivo a atualização e o aperfeiçoamento de suas diretrizes e metas.

Parágrafo único. A primeira revisão do Plano será realizada após 4 (quatro) anos da promulgação desta Lei, assegurada a participação do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC e de ampla representação do poder público e da sociedade civil, na forma do regulamento.

Art. 12. O processo de revisão das diretrizes e estabelecimento de metas para o Plano Nacional de Cultura - PNC será desenvolvido pelo Comitê Executivo do Plano Nacional de Cultura.

§ 1º O Comitê Executivo será composto por membros indicados pelo Congresso Nacional e pelo Ministério da Cultura, tendo a participação de representantes do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC, dos entes que aderirem ao Plano Nacional de Cultura - PNC e do setor cultural.

§ 2º As metas de desenvolvimento institucional e cultural para os 10 (dez) anos de vigência do Plano serão fixadas pela coordenação executiva do Plano Nacional de Cultura - PNC a partir de subsídios do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e serão publicadas em 180 (cento e oitenta) dias a partir da entrada em vigor desta Lei.

Art. 13. A União e os entes da federação que aderirem ao Plano deverão dar ampla publicidade e transparência ao seu conteúdo, bem como à realização de suas diretrizes e metas, estimulando a transparência e o controle social em sua implementação.

Art. 14. A Conferência Nacional de Cultura e as conferências setoriais serão realizadas pelo Poder Executivo federal, enquanto os entes que aderirem ao PNC ficarão responsáveis pela realização de conferências no âmbito de suas competências para o debate de estratégias e o estabelecimento da cooperação entre os agentes públicos e a sociedade civil para a implementação do Plano Nacional de Cultura - PNC.

Parágrafo único. Fica sob responsabilidade do Ministério da Cultura a realização da Conferência Nacional de Cultura e de conferências setoriais, cabendo aos demais entes federados a realização de conferências estaduais e municipais para debater estratégias e estabelecer a cooperação entre os agentes públicos e da sociedade civil para a implantação do PNC e dos demais planos.

Art. 15. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 2 de dezembro de 2010; 189º da Independência e 122º da República.

Luiz Inácio Lula da Silva

João Luiz Silva Ferreira (BRASIL, 2010).

E para nunca esquecer: Esta lei instituiu uma política cultural exatamente como sugerida pela Carta-Documento do movimento cultural amazonense e com o conteúdo da política cultural elaborada por este mesmo movimento em 1992, no histórico II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense. Parece estranho, mas é verdade.

E aqui a Boiuna morde o rabo e retorna ao início desta narrativa.

*

Voltando ao início. Cinquenta anos após o colonialismo mercantilista português invadir a Pindorama-Brasil, a regente D. Catarina de Áustria legislou por Carta Régia e instituiu a primeira política cultural da metrópole invasora para a colônia invadida. O calendário gregoriano marcava o ano de 1558, no século XVI. Através desta legislação cultural, expressando a vontade da realeza, Portugal definiu que o objetivo de sua política cultural era a cristianização dos povos indígenas da América Portuguesa e determinou que a Câmara de Salvador financiasse a ação cultural catequética da Companhia de Jesus para convertê-los.

Pe. José de Anchieta recebeu a verba e criou um movimento cultural catequista e ainda uma estética teatral de catequese. Ao criar este movimento cultural e este teatro do indígena na floresta e no passado, com forma-fôrma européia e para tornar profano o sagrado indígena, este padre erudito tornou-se o primeiro intelectual orgânico e o implementador da primeira política cultural do Estado português no Brasil.

Neste mesmo período, na dialética cultural de um choque de civilizações, vários movimentos político-culturais dos povos indígenas começaram a reagir contra esta primeira legislação cultural, contra esta primeira política cultural, contra este primeiro movimento cultural e contra esta estética profanadora do sagrado ameríndio. O primeiro destes movimentos político-culturais nativistas foi a Guerra dos Aimorés (1555-1573) contra as feitorias e a escravidão, na Bahia e no Espírito Santo. Mas foi Confederação dos Tamoios (1556-1567) a que mobilizou uma população indígena de várias matrizes étnicas. Já descrevemos esta etapa inicial do nosso objeto de estudo.

Em termos metafóricos, este foi o início da viagem da Boiuna: símbolo mítico da cultura ancestral e do movimento de resistência/afirmação cultural dos povos indígenas. Esta metáfora expressa, portanto, o começo da organização de movimentos culturais contra as políticas culturais, os movimentos culturais e as legislações culturais colonialistas e opressivas. Nesta viagem mítica iniciada no século XVI, a Boiuna dos movimentos culturais da resistência político-cultural dos povos indígenas ultrapassou a si própria e envolveu revoltas nativistas, movimentos abolicionistas, clubes republicanos, criadores da cultura proletário-popular, artistas e intelectuais da resistência.

Em todos estes cinco séculos de viagem mítica da Boiuna, porém, jamais um movimento cultural havia participado da elaboração de uma política cultural de Estado. Nunca um momento de democracia participativa houvera possibilitado a participação dos

movimentos culturais em uma política pública de cultura. Do século XVI ao século XX, todas as políticas culturais foram iniciativas do Estado para controlar a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais e sempre da região politicamente hegemônica para a obediência passiva das outras regiões ditas periféricas.

Neste início do século XXI, contudo, um movimento pioneiro rompeu com as duas constantes desta lógica político-cultural anterior de cinco séculos. Pela primeira vez na história do Brasil: 1) um movimento cultural da sociedade civil construiu uma política cultural e a institucionalizou por ato normativo como política do Estado e 2) de uma região não hegemônica para o coração da República sulista.

Da Amazônia para o Brasil, da sociedade civil para o Estado, foi a partir de 1989 que este movimento cultural Amazonense começou a formular uma política cultural para a diversidade cultural brasileira e não para o mercado. Verdade que mesmo após a lei do novo Plano Nacional de Cultura o mercado continua sendo o maior beneficiado. Contudo, este Plano Nacional de Cultura, em suas conferências e conselhos, tem possibilitado que os setores fragilizados da diversidade cultural reorganizem as ações do Estado e construam sua hegemonia.

A história deste movimento cultural é algo que transcende os interesses da arte, das categorias artísticas e da particularidade da universalidade amazônica. Sua transcendência está em ser um movimento social claramente organizado para que, através de conselhos populares, construa a hegemonia político-cultural da diversidade cultural popular dentro da democracia e em qualquer governo. Em qualquer governo, exceto os que suprimam as liberdades da democracia participativa.

Um dado importante para entender o movimento é que ele foi feito por pessoas que aceitam que em arte a política esta no conteúdo da obra. Mas estas pessoas, mesmo assim, vão além de sua arte e agem como cidadãos. *Picasso* pensava que poderia mudar o mundo com o seu pincel e de fato conseguiu mudar pelo menos a arte deste mundo. Talvez por isso tenha escrito que para mudar o mundo não bastava o pincel: ele tinha que por o corpo inteiro. Este talvez tenha sido o fator mais importante para que o movimento tenha acontecido. O movimento não foi uma escolha. Foi por não ter mais escolha.

Ele nasceu no debate democrático e plural, assim se constituiu e assim será enquanto houver razão para ser. A composição social envolve todas as categorias artísticas organizadas, de todas as classes sociais, especialmente dos estratos proletários. Solidários com o

movimento, até mesmo percebendo claramente as vantagens para gerar emprego e renda, os técnicos, os produtores culturais, as agências não monopolistas da indústria cultural e agentes dos órgãos públicos.

Artistas, intelectuais, pajés, kumus, xamãs, sacerdotes afros, narradores ribeirinhos, ervateiros, rezadeiras, parteiras, folcloristas, ativistas culturais, mulheres, jovens, estudantes, loucos e sonhadores de todos os matizes: o Boiu-Açu deve continuar sua viagem mítica de resistência!

Quando o Boiu-Açu voltará para o lugar de onde a idéia saiu para o Brasil?

Voltando ao início...

6. CONCLUSÃO: A BOIUNA SEGUE SUA VIAGEM MÍTICA

Entre os dias 16 e 18 de outubro de 2013, no Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro/Brasil, ocorreu o IV Seminário Internacional de Políticas Culturais. O tema central foi: “As Conferências Nacionais de Cultura e Seus Desdobramentos em Políticas Públicas”.

A ementa do texto base revelava ainda mais claramente as intenções do evento:

O texto analisa se as deliberações das I e II Conferências Nacionais de Cultura tiveram efeito sobre o processo decisório no tocante à elaboração de políticas públicas e a proposições legislativas para o setor. A constatação de que houve significativa conexão/correspondência entre as diretrizes aprovadas nessas instâncias de participação social e as atividades empreendidas/decisões pelo Ministério da Cultura, com efeitos também sobre a agenda do Poder Legislativo, põe em exame as possíveis razões que sustentaram esses encaminhamentos, posto que não se verificam canais formais apropriados para tais assimilações dentro do governo. O que está em debate é a efetividade desses mecanismos de democracia participativa nos processos de planejamento e gestão de políticas públicas.

PALAVRAS-CHAVE: Participação Social; Conferência Nacional de Cultura; Políticas Públicas (ZIMBRÃO, 2013, p. 1).

No final do texto, como regra padrão das enunciações acadêmicas, há uma bibliografia com os livros, relatórios e documentos que compuseram o conteúdo ou refletiram sobre a I e a II Conferências Nacionais de Cultura como espaços democrático-participativos da construção da atual política cultural do Estado brasileiro. Qualquer conclusão sobre a correlação entre as Conferências e esta atual política nacional de cultura, se razoavelmente científica ou objetiva, deveria ser óbvia: A política cultural com um Sistema Federativo de Fundos, Conselhos, Planos Decenais e Conferências, aprovada por unanimidade nas duas conferências de cultura, virou o conteúdo da Lei 12.343/2010, que instituiu oficialmente o Plano Nacional de Cultura.

Foi nestas duas Conferências, aliás, para ninguém esquecer, que a proposta de política cultural do movimento cultural amazonense foi debatida e legitimada. Uma proposta de política cultural construída em 1992 durante o II Seminário de Revisão Crítica da Cultura Amazonense. Após a legitimação desta proposta advinda do movimento nestas instâncias da democracia participativa, o Poder Executivo enviou ao Congresso o Projeto de Lei posteriormente aprovado, sancionado e promulgado.

Contudo, o encontro acadêmico na Fundação Casa de Rui Barbosa nada mais fez que tentar retomar a lógica das políticas culturais oriunda do período colonial e da Carta Régia de

D. Catarina de Áustria, no século XVI. Nesta lógica de cinco séculos, como esta pesquisa demonstrou, as políticas culturais sempre foram iniciativas verticais do Estado para controlar a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais e sempre da região hegemônica para a obediência das outras regiões ditas “periféricas”.

A conclusão do “Seminário Internacional” da Fundação Casa de Rui Barbosa seguiu esta lógica colonialista, autoritária e intolerante: Segundo o relatório deste Seminário, a atual política cultural foi uma iniciativa do Ministério da Cultura e, portanto do Estado, que convocou conferências para dialogar com a sociedade. Mas em nenhum momento, e em nenhum documento deste Seminário, segundo Zimbrão (2013), foi relatado que a proposta que emergiu das duas Conferências Nacionais de Cultura e virou política de Estado instituída por lei nasceu como política cultural de um movimento cultural e de uma região dita periférica.

Para ser justo, é preciso dizer que este não foi o único conclave acadêmico que fez isto. Em nenhum documento, em nenhuma pesquisa e em nenhum encontro acadêmico posterior o movimento cultural amazonense foi citado. Nem mesmo durante o IV Encontro de Pesquisadores de Cultura realizado em Manaus no ano de 2016. Na nossa casa, na nossa cara... Nenhuma entidade do movimento cultural foi convidada sequer para ser escutada... Na nossa casa? Na nossa cara? E com todas as despesas pagas pelo Ministério da Cultura... O mesmo que também ocultou das resoluções finais da I e da II Conferências Nacionais de Cultura o documento das entidades do movimento artístico-cultural amazonense.

Suponho que esta tese de doutorado deva ter feito uma reconstrução de totalidade suficientemente documentada para mostrar a relação entre movimento cultural, política cultural e movimento cultural na história do Brasil entre os séculos XVI e XXI.

Suponho também que possa ter demonstrado com razoável objetividade epistemológica que durante cinco séculos as políticas culturais sempre foram iniciativas do Estado para controlar a sociedade, sem a participação dos movimentos culturais e sempre do centro politicamente hegemônico do país para a obediência passiva das outras regiões ditas periféricas.

Suponho finalmente que, pelos dados e fatos sistematizados, esta tese de doutorado demonstrou, contra todo o colonialismo interno e contra todos os complexos de inferioridade, que foi um movimento cultural amazonense o primeiro da história do país a formular uma

política cultural da sociedade para o Estado e de uma região dita periférica para o centro regional hegemônico da República brasileira.

Se este movimento cultural amazonense-Amazônico conhece seu lugar e seu papel na história do Brasil, certamente deve também saber que o Brasil sabe o lugar e papel subalterno que suas elites dominantes reservam para a cultura insurgente e rebelde da Amazônia. Talvez o Brasil hegemônico ainda não tenha se dado conta que faz parte de um conjunto de nações grandiosas, mas cujas classes dominantes se colocam como subalternas dentro da ordem internacional do sistema capitalista. Uma elite periférica, situada sobretudo no eixo Rio – São Paulo, que aceita ser dominada e discriminada pelas elites econômicas internacionais, porém quer ser ela própria a dominadora e a discriminadora dentro do país.

Acredito que a narrativa deste movimento cultural de uma região dita periférica possa ser um novo parâmetro e um novo instrumento para outros movimentos e outras insurgências culturais no Brasil e no mundo. Por isto algum coloquialismo morfossintático para subverter inclusive a linguagem acadêmica elitista, obtusa e obscura.

A Boiuna ignora esta elite e, rejeitando a sujeição, inclusive a sujeição epistemológica e a sujeição lingüística, ela segue sua vigem mítica sem precisar de legitimação de quem quer que seja.

É provável que a ocultação preconceituosa deste movimento cultural da Amazônia continue. E por isto o Brasil não aceitará esta lição e nem incluirá suas sugestões para aperfeiçoar democraticamente a nova política cultural do Estado brasileiro. Estas coisas são assim mesmo.

É bom, por isto mesmo, repetir: Artistas, intelectuais, pajés, kumus, xamãs, sacerdotes afros, narradores ribeirinhos, ervateiros, rezadeiras, parteiras, folcloristas, ativistas culturais, mulheres, jovens, estudantes, loucos e sonhadores de todos matizes_ A Boiuna deve continuar sua viagem mítica de resistência!

Quando o Boiu-Açu voltará para o lugar de onde a idéia saiu para o Brasil?

Voltando ao início...

Eis-me novamente agora, como Riobaldo, personagem-narrador do Grande Sertão:
Veredas:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp'ro, não fantaseia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessorsegos, estou

de range rede. E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe? Dou o dito. Viver é negócio muito perigoso [...](ROSA, 2001, p. 26).

REFERÊNCIAS

ABDANUR, Elizabeth França. Os “Ilustrados” e a política cultural em São Paulo. **O Departamento de Cultura na Gestão Mário de Andrade (1935-1938)**. Campinas, UNICAMP (História), 1992 (dissertação de mestrado).

ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro, FAPERJ / DP&A / UNI-RIO, 2003.

ABREU, Ricardo Cravo. O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. In: LEITÃO, Cláudia (org.). **Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade**. Fortaleza, Banco do Nordeste do Brasil, 2003, p. 195-211.

ACUÑA, Cristóbal de. **Novo descobrimento do grande rio das Amazonas – 1641**. Rio de Janeiro, Agir, 1994.

AGASSIZ, Louis e Elizabeth. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Ed. Itatiaia, Belo Horizonte, 1975.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Pequena bibliografia crítica do pensamento social brasileiro**. Brasília/ São Paulo, Paralelo 15/ Marco Zero, 2000.

ALMEIDA, Candido José Mendes de. **Cultura brasileira ao vivo**. Rio de Janeiro: Imago Ed. 2001.

ALVES, Antônio Frederico de Castro. **O navio negreiro**. 1869. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/ResultadoPesquisaObraForm.do>. Acesso em: 02 de maio de 2016.

ANCHIETA, José de. Auto representado na Festa de São Lourenço. **Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura**, 1973. Disponível em: <https://www.algosobre.com.br/downloads/livros-obras-literarias-pdf/552-jose-de-anchieta-auto-representad-o-na-festa-de-sao-lourenco/file.htm>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

ANDRADE, Mário de. 20.º aniversário da Semana de Arte Moderna. **Estado de São Paulo**. 1942. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>. Acesso em: 23 de maio de 2016.

ANDRADE, Mário. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro. Editora Casa do estudante do Brasil. 1942.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**, 3ª ed., Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto poesia Pau-Brasil (1924) e o manifesto antropófago In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, André Vidal. **Sociologia de Manaus – aspectos de sua aculturação**. Manaus, Fundação Cultural do Amazonas, 1974.

ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. São Paulo, Ática, 1977.

ATHAYDE, Tristão de. **Estudos**. 5ª série, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935, p.93-96.

ATHAYDE, Tristão, In: CARDOSO, Vicente Licínio. **A Margem da História da República**. 2ª ed. Brasília: Câmara dos Deputados Universidade de Brasília, 1981.

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **No Rio Amazonas (1859)**. Belo Horizonte/ São Paulo, Itatiaia/ Edusp, 1980.

AZEVEDO, Aluizio. **O Cortiço**. 3ª ed. São Paulo: FTD, 1998.

BARBALHO, Alexandre. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí, Editora UNIJUÍ, 1998.

BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas**. Belém, Edições Universidade da Amazônia / NEAD, 2010.

BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo e ROLLAND, Denis (orgs.). **Intelectuais: sociedade e política (Brasil – França)**. São Paulo, Cortez, 2003.

BATISTA, Djalma. **Letras da Amazônia**. Manaus, Livraria Palácio Real, 1993.

_____. **Da habitabilidade da Amazônia**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, IBGE, 1965.

_____. **O complexo da Amazônia (análise do processo de desenvolvimento)**. Rio de Janeiro, Ed. conquista. 1976.

_____. Brancos e índios na formação da Amazônia. **Revista da Academia Amazonense de Letras**. Manaus, ano LV, nº 16, dez. 1974.

BECHER, H. **O Barão Georg Heinrich Von Langsdorf**. Pesquisas de um alemão no século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

BERLINKER, M. e COSTA, T. Tudo Bem e o Nacional-Popular dos Anos 70. **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 2. São Paulo, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**, Rio, Paz e Terra, 1977.

BETTENDORFF, João Felipe. **Crônica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão**. 2ª ed., Belém, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Política cultural: uma experiência em questão – São Bernardo do Campo, 1989-1992**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1996 (tese de doutorado).

BOMENY, Helena. **Os intelectuais da cultura**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2003.

BOSI, Alfredo. **As Letras na Primeira República**. In: História Geral da Civilização Brasileira (org. por Boris Fausto). O Brasil Republicano, 2o volume. São Paulo: Difel, 1977.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1978.

_____. **Moderno e Modernista no Brasil**. In: Céu, Inferno. São Paulo: Ática, 1988.

BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. In: **São Paulo em perspectiva**, Revista da Fundação SEADE. 15(2) 2001.

BRANDÃO, Gorette. **Para ministro da Cultura, Lei Rouanet gera desigualdades e 'pirâmide de privilégios'**. Senado Notícias, 2015. Disponível em: <http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/04/28/para-ministro-da-cultura-lei-rouanet-gera-desigualdade-s-e-piramide-de-privilegios>. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.

BRANT, Leonardo (org.). **Políticas culturais**. São Paulo, Manole, 2003.

BRASIL. Decreto de 12 de agosto de 1816. Concede pensões a diversos artistas que vieram estabelecer-se no paiz, Rio de Janeiro, agosto de 1816.

BRASIL. Decreto nº 4.492, de 18 de janeiro de 1922. Autoriza o Poder Executivo á assegurar, de modo permanente, ao Instituto Historico e Geographico Brasileiro, uma subvenção annual de 40:000\$, entregue em duas prestações de 20:000\$ cada uma, em janeiro e julho, a conceder-lhe outros fatores e a organização um museu historico em edificio apropriado, Rio de Janeiro, janeiro de 1922.

BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços theatraes, Rio de Janeiro, julho de 1928.

BRASIL. Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro de 1961. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências, Brasília, DF, fevereiro de 1961.

BRASIL. Decreto nº 726, de 8 de dezembro de 1900. Autoriza o Governo a dar permanente installação, em prédio público de que possa dispor, à Academia Brasileira de Letras, fundada na capital da República, e decreta outras providencias, Rio de Janeiro, dezembro de 1900.

BRASIL. Decreto nº 726, de 8 de dezembro de 1900. Autoriza o Governo a dar permanente installação, em prédio público de que possa dispor, à Academia Brasileira de Letras, fundada na capital da República, e decreta outras providencias, Rio de Janeiro, dezembro de 1900.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências, Rio de Janeiro, dezembro de 1939.

BRASIL. Decreto-Lei nº 526 de 1 de julho de 1938. Institue o Conselho Nacional de Cultura, Rio de Janeiro, julho de 1938.

BRASIL. Decreto-lei nº 74, de 21 de novembro de 1966. Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências, Brasília, DF, novembro de 1966.

BRASIL. Lei de 28 de agosto de 1830. Concede privilegio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma indústria útil e um prêmio que introduzir uma indústria estrangeira, e regula sua concessão, Rio de Janeiro, setembro de 1830.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF. Dezembro de 2010.

BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, janeiro de 1937.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências, Brasília, DF, maio de 1978.

BRASIL. Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986. Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico, Brasília, DF, julho de 1986.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências, Brasília, DF, dezembro de 1991.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Legislação Cultural Brasileira Anotada**. Supervisão e organização da pesquisa Theo Pereira da Silva. Coordenação e pesquisa Yberê Eugênio Veiga. Brasília: MinC, 1997.

BRAUDEL, Fernand. **História e ciências sociais**. Lisboa, Presença, 1986.

BUFFON. **Del Hombre**. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro)**. São Paulo, EDUSP, 1986.

CALABRE, Lia. **Política cultural no Brasil: Um histórico**. Palestra apresentada no I Enecult, Seminário da Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, n. 31, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Brigada Ligeira**. São Paulo, Martins, 1945.

_____. **Ficção e confissão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956

CANDIDO, Celso e SCHÜLER, Fernando (orgs.). **Política cultural**. Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARJAVAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso de e ACUÑA, Cristóbal de. **Descobrimientos do rio Amazonas**. São Paulo, Nacional, 1941.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura universal**. Rio de Janeiro, Alhambra, 1987, vol. V

CARVALHO, Ana Paula e ALCÂNTARA, Débora. Políticas culturais em Salvador: Gestão Lídice da Mata (1993-1996). In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Universidade Federal da Bahia, 14 e 15 de abril de 2005.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo**. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.

CASTRO, Eduardo Viveiros de e CUNHA, Manuela Carneiro da. **Amazônia – Etnologia e história indígena**. São Paulo, Núcleo de História Indígena e do Indigenismo da USP/ Fapesp, 1993.

CHALMERS, Alan F. **A Fabricação da ciência**. São Paulo, Fundação Editora UNESP, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

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

_____. **Usos da Cultura: Políticas de Ação Cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1986.

COHN, Gabriel. **A concepção de política cultural nos anos 70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Aspectos da política cultural brasileira. Rio de Janeiro, CFC, 1976.

CORBISIER, Roland. **Formação e problema da cultura brasileira**. Textos brasileiros de filosofia, Rio de Janeiro, 1958.

CORRÊA DA SILVA, Marilene. **O paiz do Amazonas**. Manaus, Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

CORREA, Lia. 1944. In: LUCA, Tania Regina de. O 1º Congresso de Escritores e o arquivo Astrojildo Pereira. **Cadernos CEDEM**. 2008, p. 101-110. Disponível em: <http://www1.cedem.unesp.br/cadernoscedem.pdf>. Acesso em: 02 de maio de 2016

COSTA, Cruz. **Panorama da história da filosofia no Brasil**. São Paulo, Cultrix, 1960.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil - Ensaios sobre idéias e formas**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990.

CRULS, Gestão. **Hileia amazônica – aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas**. 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

CUNHA, Euclides. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1966.

_____. **Um paraíso perdido: ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia**. Rio de Janeiro, José Olympio/ Governo do Estado do Acre, 1986.

DANIEL, João. O tesouro descoberto no máximo rio Amazonas. **Anais da biblioteca nacional**, volume 95, tomo I. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1976.

DANTAS, Paulo. “Uma festa de cultura popular”. In: **Revista Brasiliense**, nº 44, nov.-dez. 1962, pp. 33-35.

DIEGUES, Carlos. “Cinco vezes favela – CN62”. In: **Movimento**, nº 8, fev. 1963, pp. 25-26.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

ELIAS, Norberto. **O processo civilizador – uma história dos costumes**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

ENGELS, Friedrich. *A Dialética da Natureza*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 3 Ed, 1979.

_____. **Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Alemã Clássica**, Marx e Engels, Obras Escolhidas em três tomos, Edições «Avante!» — Progresso, Lisboa — Moscou, 1982.

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro, Tempo. Brasileiro, 1963.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **História do pensamento antropológico**. Lisboa, Edições 70, 1981.

FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (orgs.) *Cidadania cultural em São Paulo 1989-1992. Leituras de uma política pública*. In: **Pólis**. São Paulo, (28): 01-115, 1997.

FEIJÓ, Martin César. **O que é política cultural?** São Paulo, Brasiliense, 1993.

FERNANDES, Florestan. **A organização social dos Tupinambá**. São Paulo, Difel, 1963.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem ao Brasil**; coleção botânica. 3 v. S. L.: Kapa Editorial, 2005.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica – Memórias**. 2 volumes. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1972.

FERREIRA, Juca. **Uma Lei à Altura da Cultura Brasileira**, 2009. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/por-dentro-do-ministerio//asset_publisher/dhdgdV8fiG9W/content/uma-lei-a-altura-da-cultura-brasileira-234686/10883 Acesso: em 10 de julho de 2016.

FESTA, Regina. **Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa**. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins (orgs.). *Comunicação popular e alternativa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

FILHO, Francisco Humberto Cunha. **Cultura e democracia na Constituição Federal de 1988**. Rio de Janeiro, Letra legal, 2004.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Rousseau: O bom selvagem**. São Paulo, FTD, 1989.

FÓRUM NACIONAL DE SECRETÁRIOS DE CULTURA. **Encontro Nacional de Política Cultural**. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1984.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as origens da teoria da bondade natural**. 2ª ed., Rio de Janeiro/ Brasília, J. Olympio/ INL, 1976.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. 48ª edição, São Paulo, Global Editora, 2003.

FRITZ, Samuel. **Journal of the Travels**. Wiesbaden, Hakluyt Society, 1967.

_____. Diário. Em Pablo Maroni (org.). **Noticias autenticas del famoso Rio Marañon**. (Monumenta Amazônica). Iquitos, Peru, Centro de Estudios Teológico de la Amazonia (Ceta), 1988.

GALVÃO, Pedro (Org.). **Filosofia: uma introdução por disciplinas**. Lisboa, Edições 70, 2012.

GARCIA, M. A Questão da Cultura Popular: As Políticas Culturais do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. **Revista Brasileira de História**, vol. 24, n. °. 47. São Paulo 2004.

GARCIA, Nelson Jahr. **Sadismo, sedução e silêncio: propaganda e controle ideológico no Brasil (1964-1980)**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1989 (tese de doutorado).

GATTI, André Piero. **O consumo e o comércio cinematográficos no Brasil visto através da distribuição de filmes nacionais: empresa distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990)**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1999 (dissertação de mestrado).

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro Gilberto Gil empossando sua equipe no Ministério da Cultura**. 2003. Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-empossando-sua-equipe-no-ministerio-da-cultura-35339/10883. Acesso: em 10 de maio de 2017.

GIL, Gilberto. **Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo**. 2003. Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo-35324/10883. Acesso em: 10 de maio de 2017.

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

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo, Marco Zero, 1994.

GONZAGA, Thomas Antônio. **Cartas Chilenas**. São Paulo, Companhia de Bolso, 2009.

GRAÇA ARANHA. **Manifestos de Marinetti e seus Companheiros**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1926.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1982.

_____. **Concepção dialética da história**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional, São Paulo, **Revista Brasiliense**, nº 25, set.-out. 1959.

GUERRA, Gregório de Matos. **Poesia Selecionada**. São Paulo, FTD, 1992.

GULLAR, Ferreira. **A cultura posta em questão**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

_____. **O intelectual de nosso tempo**. In: Movimento, Nº 1, março 1962.

_____. **Vanguarda e subdesenvolvimento**, Rio, Civilização Brasileira, 1969.

HALL, S. **The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time**. In.: **THOMPSON, Kenneth (ed.). Media and cultural regulation**. London, Thousand Oaks, New Delhi: The Open University; SAGE Publications, 1997. (Cap. 5).

_____. (1992a) **The question of cultural identity**. In: Hall, S., Held, D., & McGrew, A. (eds.).

_____. (1992b) **Cultural studies and its theoretical legacies**. In: Grossberg, L. et al. (eds).

_____. (1997) **Representation: cultural representations and signifying practices**, Londres, Sage/The Open University (Livro 2 desta série).

_____. (1997) **The work of representation**. In: Hall, S. (ed.).

HEGEL, George W. F. **A fenomenologia do espírito**. Coleção Os Pensadores. 2 ed. São Paulo. Abril Cultural, 1980.

_____. **A ciência da lógica**. São Paulo, Barcarolla, 2012.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970**. São Paulo. Brasiliense, 1980.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. Companhia das Letras. São Paulo. 1995.

HOUAISS, Antonio. **A intelligentsia brasileira**, Ano 2, Nº 9, setembro 1960.

IANNI, Otávio. **Imperialismo e cultura**. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.

JEZZINNI, 2008, p.60. In: DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Hélio Oiticica e o Sentido da Participação do Público na Arte Brasileira dos anos 60: da “Obra Aberta” ao “Exercício Experimental da Liberdade**, Florianópolis, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103291/276455.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 de janeiro de 2017.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem na América meridional descendo o rio das Amazonas**. Editora do Senado Federal do Brasil. Brasília. 2000.

LEITE, Serafim. **Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil**, vol III, São Paulo: Comissão do IV Centenário, 1956, pp. 15 e 16.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo, Ed. 34, 2000.

_____. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1971**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético**, vol 1. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético**, vol 2. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético**, vol 3. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. **Estética 1: La peculiaridad de lo estético**, vol 4. Barcelona Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. **Introdução a uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível**. São Paulo, Boitempo, 2010.

MACIEL, Luiz Carlos. Situação do teatro brasileiro. In: **Revista Civilização Brasileira**, ano I, nº 8, julho de 1966.

MAGALHÃES, Aloísio. **E o Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Apud FREIRE, Laudeline. **Sonetos Brasileiros século XVII – XX. 1913**. Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.antonio miranda.com.br/poesia_brasis/rio_de_janeiro/domingos_jose_goncalves_de_magalhaes.html. Acesso em: 02 de março de 2017.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. 1836. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/suspiros_poeticos.pdf. Acesso em: 30 de julho de 2016.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. 5ª. edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília; INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

MANAUS. Lei nº 710 de 03 de setembro de 2003. INSTITUI o Fundo Municipal de Apoio à Cultura Artística, cria incentivos fiscais a projetos culturais, e dá outras providências. **Diário Oficial, órgão oficial do município de Manaus – AM**. Manaus, AM, Seção 1, n. 832, Ano IV, 04 de setembro de 2003, p. 1-3.

MARTIUS e SPIX. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820**, Volume 3. São Paulo, Ed. Itatiaia, 1981.

MARTIUS, Karl Friedrich Von. Como se Deve Escrever a História do Brasil. **Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Janeiro/1845. Nº 24. Tomo VI.

_____. Como se deve escrever a história do Brasil. In **O estudo do Direito entre os autóctones do Brasil**. São Paulo, EdUSP, p. 85-107, 1982

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Obras escolhidas**. Lisboa, Editora Avante, 1982.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Ed. Expressão Popular, São Paulo, 2008.

_____. **O Capital**, Volume I, Os Economistas. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

_____. **Sobre literatura e arte**. 2 ed. São Paulo, Global, 1980.

_____. **Teses sobre Feuerbach**. In: Marx, MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

_____. **Teses sobre Feuerbach**. 1845. Versão e-book. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/feuerbach.pdf>. Acesso em: 17 de novembro de 2017.

MATOS, Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2008.

MATOS, Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro. Empreza typographica dous de dezembro. Praça da Constituição. 1857.

MEIRELES, Cecília. **O Romancero da Inconfidência**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

MELQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. **Notas para uma teoria da arte empenhada**, Movimento nº 9, março 1963.

MICELI, Sérgio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Novas regras da Rouanet ampliam fiscalização e transparência e descentralizam acesso à Cultura**. 2017. Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9 iTn/conten

t/novas-regras-da-rouanet-ampliam-fiscalizacao-e-transparencia-e-descentralizam-acesso-a-cultura/10883. Acesso em: 10 de maio de 2017.

MITOSO, José Ribamar. **A carta doida**. Manaus, ADUA edições, 1999.

_____. Movimentos culturais, políticas culturais e legislações culturais no Brasil. In: **Revista da Faculdade de Direito - UFAM**, n.13. Manaus, EDUA, 2014.

_____. **Narrativas Nativas: A influência do conto oral do rio negro sobre o conto artístico escrito do modernismo literário brasileiro**. Manaus, Interletras Eletrônicas-UFAM, 2000.

_____. **Vozes da Lenda**. Manaus: Cooperativa dos Escritores Editora (COOPEA), 1992.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

_____. **A cabeça bem feita: Repensar a reforma, reformar o pensamento**. (8ª Edição). São Paulo, Bertrand Brasil, 2003.

_____. **O intelectual de nosso tempo**. In: Movimento, Nº 1, março 1962.

_____. **Para um pensamento do sul: diálogos com Edgar Morin**. Rio de Janeiro, SESC, Departamento Nacional, 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. **A ideologia da cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 1977.

NEVES, João das. **Testemunho**. In: Memorex, São Paulo, 1978.

NIMUENDAJÚ, Curt. **Textos Indigenistas**. São Paulo, Ed. Loyola, 1982.

NUNES, Mario. **40 anos de Teatro**. São Paulo, SNT, 1959.

OITICICA, Hélio. **Situação da Vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro, Propostas 66. PHO 0248/66, 1966.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A Escola de Frankfurt e a questão da cultura. In: **Revista Brasileira de Ciências sociais**, v.1, nº1, São Paulo, 1986.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1991.

PEREGRINO Jr. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

PINTO, Renan Freitas. O tesouro de João Daniel. **A Crítica**, Manaus, 26 abr. 1996.

POERNER, Arthur José. **Identidade cultural na era da globalização: Política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2000.

PORTO, Augusto & C. **Documentos Históricos**, vol. VI, Rio de Janeiro: 1928, p. 312-466.

PORTUGAL, Alvarás para Rui Leite em 01 de abril de 1516, Maço 20, Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2010. Disponível em: <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=3769614>. Acesso em: 28 de agosto de 2016.

PORTUGAL, Carta escrita em 1532 a Martin Afonso de Souza. **Chancelaria Régia**, Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2010. Disponível em <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=3773498>. Acesso em: 28 de agosto de 2016.

PORTUGAL, Carta escrita em 1532 a Martin Afonso de Souza. Maço 49. Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2010. Disponível em: <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=3773498>. Acesso em: 28 de agosto de 2016.

PRADO JR. Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

PREFEITURA DE MANAUS. **Histórico Concultura**. Prefeitura de Manaus. 2012. Disponível em: <http://manauscult.manaus.am.gov.br/historico-concultura/>. Acesso em: 20 de novembro de 2016.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba amazonense**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1887/1890.

RODRIGUES, Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil**. 3. ed. Salvador: Livraria Progresso, 1957.

RODRIGUES, Nina. **Mestiçagem, Degenerescência e Crime. História, Ciência e Saúde - Manguinhos**, 2008, 1151-1180.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. Campinas, Ed. da Unicamp, 1992.

ROUX, Richard. Le Théâtre Arena (São Paulo 1953-1977) - **Du "théâtre en rond" au "théâtre populaire"**, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, volume 2 .

RUBIN, Antônio. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador, Ed. UFBA, 1995.

SANTOS, Boaventura. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo, Boi tempo, 2007.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos. **Política Cultural no Brasil: Histórico de Retrocessos e Avanços Institucionais**, 2009. Trabalho apresentado no XXXIII Encontro da ANPAD, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/admin/pdf/APS3105.pdf>. Acesso em: 03 de setembro de 2016.

SCHWARZ, R. **Cultura e Política**, São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, António Delgado da. **Collecção da Legislação Portuguesa - Legislação de 1750 a 1762**, Lisboa, 1830, p.507-530.

SILVA, José Afonso da. **Ordenação constitucional da cultura**. São Paulo, Malheiros Editores, 2001.

SODRÉ, Néelson Werneck. **Síntese de uma história da cultura brasileira**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

SOUZA, Daiane. **A cronologia da luta pelo fim da discriminação racial no País**. Fundação Cultural PALMARES. 2011. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/archives/9513>. Acesso em: 20 de janeiro de 2017.

SPIX e MARTIUS. **Viagem pelo Brasil 3**. São Paulo, Itatiaia, 1981.

SPIX e MARTIUS. **Viagem Pelo Brasil vol.II**. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1981.

SPIX e MARTIUS. **Viagem Pelo Brasil vol.III**. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1981.

SPIX J.B. Von e MARTIUS C.F. Von. **Viagem pelo Brasil, 1817-1820**. São Paulo, EDUSP, vol. I. 1981.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife, Editora UFPE. 1974.

UFALINO, Philippe. L'Histoire de la politique culturelle .In: Jean-Pierre Rioux e Jean-François Sirinelli. **Pour une histoire culturelle**. Paris: Ed. Du Seuil, 1997.

VIANA, Oliveira. **Evolução do Povo Brasileiro**. 4º edição. Ed. José Olympio. Rio de Janeiro, 1956.

VIANNA FILHO, Oduvaldo, **Do Arena ao CPC**. In: Movimento (Revista da União Nacional dos Estudantes), outubro de 1962.

VIANNA, Oliveira. **Evolução do povo brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.

VIANNA, Oliveira. O tipo Brasileiro e seus elementos formadores, In: **Oliveira Vianna: Ensaios inéditos**. São Paulo: Unicamp, 1991.

VIANNA, Oliveira. **Raça e assimilação**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.

ZIMBRÃO, Adélia. **Conferências nacionais de cultura e seus desdobramentos em políticas públicas**. Trabalho apresentado no IV Seminário Internacional – Políticas Culturais, Rio de Janeiro, 2013.