



O **SOPRO** apresenta um fragmento do livro
VERSÃO BRASILEIRA
de João Villaverde e Filippo Cecilio

O Estado, central no processo de hegemonia cultural, começa a entrar em falência nos anos 80. Todo o modelo desenhado após o golpe de 64, colocado em prática na marra (coerção) e na conversa (ideias) durante os anos 70, entra em decadência na década de 1980. As empresas estatais, como Funarte e Embrafilme, passam a ser esvaziadas pelo Estado em crise econômica e bombardeadas pela imprensa (o jornal Folha de S. Paulo, por exemplo, iniciou campanha, em 1986, contra a Embrafilme e os cineastas e produtores que se aproveitaram do modelo estatal de política cultural) e pela opinião pública. Um novo consenso é gestado na década de 1980: o neoliberalismo.

**O fim da hegemonia do Estado militar:
os tempos modernos**

A possibilidade de assistir a filmes em outros meios que não a tradicional sala de cinema, aliado ao declinante interesse do Estado, acabou corroendo os cinemas nacionais durante a crise econômica dos anos 80. A perspectiva unilateral das políticas de cinema na América Latina, que contemplava o circuito tradicional, deu espaço para que as produtoras americanas, mais ágeis, conseguissem dominar rapidamente o mercado de vídeo e de filmes para televisão. Esgotada a capacidade de investimento do Estado, pouco restou ao cinema brasileiro senão a lenta agonia até a extinção da estrutura estatal criada para desenvolver o filme nacional, em 1990.

“ Na redemocratização do Brasil há a emergência de vários atores novos, a burocracia é renovada, e há um mal-estar com a herança institucional militar. Há uma desconfiança muito grande, especialmente na imprensa, com cineastas e empresas estatais de financiamento cultural.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho)

A crise econômica não foi o fator determinante para o longo sangramento político, econômico e ideológico do cinema brasileiro, mas integrou uma confluência de fatores. A crise econômica, destruindo o poder político e corroendo a legitimidade do regime militar perante a opinião pública, contribuiu com os cortes orçamentários das empresas estatais de produção e distribuição da cultura nacional. Ao mesmo tempo, a conjuntura política e artística lançava luz sobre os ideais anglo-saxões de sociedade e cultura. Eram tempos de individualismo, cinema de mocinhos fortes, mulheres bonitas e inimigos russos e árabes. A nulidade política de Madonna chegava aos países pobres com poder avassalador sobre as canções de protesto e os artistas engajados, que perdiam espaço em tempos pós-modernos de neoliberalismo e globalização. Junto com a crise do Estado e a conjuntura mundial, é preciso somar os vícios dos realizadores e produtores culturais brasileiros – se resignaram com as cotas e os financiamentos, dificultando o debate com outros setores que não exclusivamente pela legislação e decretos.

Com o fim da década de 1980, acabou o tempo no qual o Estado participava diretamente da produção e

distribuição de filmes. Olhando hoje, início da segunda década do século 21, esses tempos parecem anacrônicos. De certo modo, a julgar pela maneira como se deu a relação entre o Estado e indústria cultural no Brasil, é até bom que assim seja. No entanto, o modelo que adotamos nesta substituição organizacional do Estado e dos produtores culturais, foi, de longe, o pior possível.

O choque de 1990

Após o fim da ditadura e a falência do Estado, finalmente o Brasil estava pronto para ingressar na “modernidade” política, econômica, cultural e social. Fernando Collor de Mello foi eleito presidente do Brasil em dezembro de 1989 com a incumbência de liderar o processo de modernização de nossas estruturas e superestruturas. Collor teria carta branca a partir de 15 de março de 1990, quando assumiria. Ele foi rápido.

No dia 17 de março de 1990, dois dias após a posse e 24 horas depois de confiscar a poupança, o presidente Fernando Collor encaminhou ao Congresso a Medida Provisória (MP) 151, que dissolvia entidades da administração pública federal. Sob forma de decreto, o Estado brasileiro extinguiu a Embrafilme, a Funarte, o Concine e outras agências de investimento, produção, distribuição e fomento da cultura nacional. Detalhe: Collor assumiu sem o Ministério da Cultura. A pasta fora extinta.

Ao mesmo tempo em que demitia funcionários públicos e dava cabo a um programa de privatização de empresas estatais, o Brasil de Collor escancarava as portas para os agentes de mercado. Como previra meses antes o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes (“Se eleito, Collor fará o governo mais entreguista que o país jamais conheceu”), Collor escancarou o mercado brasileiro, forçando a entrada do país na arena global neoliberal. A medida, feita na marra e sem uma política estruturante, causou estragos no meio cultural.

A privatização da Embrafilme – reivindicação que era freqüente nos anos 80 – foi substituída pela sua extinção sem que nenhum outro mecanismo compensatório fosse criado.

“Quais os reflexos imediatos da postura do presidente Collor? No cinema foi a paralisação total da atividade. Tem um lado bom, que foi forçar os cineastas a repensar a atividade deles. Eu acho que no caso da cultura tem de ter financiamento estatal, não é possível ficar nas mãos do mercado, mas do jeito que estava não era possível continuar. O baque foi terrível, no entanto. Desestruturou toda a cadeia produtiva. E aí os americanos entram mesmo, porque acabam com os cinemas populares, o sistema exibidor é todo repensado.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho).

As turbulências políticas, econômicas, culturais – internas e externas – da década de 1980 refletiram no cinema da época. O mesmo ocorreu com os filmes realizados na década de 1990, após a adoção do neoliberalismo.

“A produção dos anos 90 é mais atravessada pelas teses neoliberais. O artista dos anos 80 está ainda atordado. Até porque o grande marco da redemocratização, dos anos 80, é a Constituição de 1988, que não tem nada de neoliberal. Em termos de discurso, algumas parcelas da opinião pública, a elite, as classes médias, o empresariado, a mídia, já estavam seduzidas pelo discurso neoliberal nos anos 80 e isso impulsiona com Collor a partir de 1990. Ele se efetiva enquanto política prática nos anos 90 com Collor. Muitos achavam que era possível domar o neoliberalismo e manter o arcabouço de gastos estatais na cultura. Acho que a área de cinema contaminou toda a área da cultura. As campanhas da mídia, tendo a da Folha de 1986 à frente, contaminam todos, com o discurso de que o Estado deveria deixar a área cultural, que cultura quem decide é o mercado. Assim, tendo o cinema em primeiro plano, todo o plano cultural passa a encarar esse novo discurso.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho).

O choque promovido pelo presidente Fernando

Collor de Mello era aguardado com muita ansiedade por parcelas relevantes da opinião pública – os formadores de opinião. Os intelectuais já vinham semeando o caminho, para a entrada da ideologia neoliberal, importada dos Estados Unidos e da Inglaterra. A mídia, ao criticar o Estado inchado e ao defender a candidatura de Collor em 1989 já estava jogando pesado para bancar as medidas de reformulação do Estado e do mercado que fariam com que o Brasil ingressasse na “modernidade”. No campo cultural ocorreu exatamente o mesmo jogo.

Ao longo dos anos 80, durante a decadência da ditadura, a redemocratização em 85, a falência econômica do Estado, a hiperinflação, e, ao mesmo tempo, os “anos dourados” de Ronald Reagan e Margaret Thatcher nos EUA e na Inglaterra, a mídia – e, com ela, os intelectuais – já vinham defendendo mudanças na política cultural.

“Em março de 1986, o jornal *Folha de S. Paulo* iniciava uma violenta campanha no qual acusava o cinema brasileiro de irresponsabilidade política junto ao seu principal investidor, o Estado. Inicialmente veiculada no caderno de artes (Ilustrada), logo foi se espalhando pelo jornal, atingindo as páginas de opinião (Tendências & Debates, na página 03) e alvo de sucessivas preocupações em editoriais da página dois. As reportagens e artigos tinham no ca-

beçalho o subtítulo *Este Milhão é Meu*, que ironicamente recuperava o título de uma antiga chanchada da Atlântida, “Esse Milhão é Meu”, de 1958. A comédia, de autoria de Carlos Manga, retratava a vida de um funcionário público bastante preguiçoso.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho)

A campanha promovida pela *Folha* em 86 repercutiu em toda a imprensa, ressoando na maneira como seria depois tratado o cinema, os cineastas, as

estatais e o modelo de Estado até o fim da década de 1980. A prática era semelhante a usada na cobertura política e econômica, isto é, associava o modelo nacional-desenvolvimentismo ao atraso, ao clientelismo e, principalmente, aos males da ditadura militar.

Não à toa, o candidato apoiado nas eleições de 1989 foi justamente aquele que se levantou contra os “marajás” – os funcionários públicos “preguiçosos” e bem remunerados. Como veremos a seguir, o novo modelo de Estado, mais “moderno”, se tornou *my amigo* do capital privado.

O modelo novo: a “moderna” Lei Rouanet

A partir da década de 1980 nos Estados Unidos e Inglaterra, as companhias privadas entraram, na qualidade de agentes sociais, na esfera cultural de modo coletivamente dominante. A ideologia hegemônica daqueles tempos previa o Estado mínimo e mercado máximo, ou seja, as empresas estatais de fomento à cultura foram enxugadas – com corte de pessoal e diminuição no orçamento – ou fechadas. No lugar delas, o Estado passou a conceder incentivos fiscais para que empresas privadas investissem na cultura. O “capital cultural” de Bourdieu passou a ser central para as empresas exercerem sua dominação, tendo o governo – por meio do dinheiro público! – como apoiador maior. A força econômica de uma companhia no mercado é uma forma de dominação sobre seus competidores, mas as companhias (em particular as multinacionais) também são dominantes em nossa sociedade de consumo, pois exercem uma profunda influência sobre o espaço em que vivemos, sobre o processo político e sobre nossas escolhas individuais. Atentas à sua posição simbólica na mente das pessoas (consumidores), as empresas usam as artes, carregadas de implicações sociais, como mais uma forma de estratégia de propaganda ou de relações públicas, ou ainda, para usar o jargão da cultura corporativa, encontrar um “nicho de marketing”: uma forma de ganhar *entrée* num grupo social mais sofisticado pela identificação com seus gostos específicos. É nesse espaço de interesses que a busca do capital cultural como meio para se atingir fins econômicos,

ou a conversão do capital cultural em econômico, assume sua forma mais transparente e às vezes politicamente pernicioso.

No Brasil, a partir dos anos 90, as empresas foram convidadas à participar do jogo cultural por meio da Lei Rouanet, batizada com o sobrenome do primeiro ministro da Cultura (depois que a pasta foi recriada) do governo Collor, Sérgio Paulo Rouanet. Com a Lei, o financiador de um evento, exposição ou manifestação cultural pode deduzir contribuições financeiras de sua renda tributável, reduzindo seu passivo fiscal. Na prática, ao diminuir a carga de impostos de empresas privadas que passaram a “investir” nas artes, o governo estava financiando o projeto. Isso já tinha sido verificado nos Estados Unidos.

De acordo com um relatório do Twentieth Century Fund, os incentivos fiscais, ou, em outras palavras, a receita perdida em vários incentivos e renúncias fiscais relacionados às artes, oferece mais do que o dobro dos subsídios diretos às artes de todos os níveis de governo nos Estados Unidos. Em razão da obscuridade desses mecanismos, as instituições de arte norte-americanas, em sua maioria, nunca foram obrigadas a reconhecer o grau de subsídio público recebido, e permanece uma grande ambigüidade associada à sua condição de empresa “privada” e não “pública”.

(Chin-Tao Wu)

Quando Collor acabou com a Embrafilme e a Funarte e, pouco depois, aprovou a Lei Rouanet, a política cultural brasileira passou por um choque extremo: o Estado passou a simplesmente conceder benefícios fiscais – que chegavam a 100% do valor investido em cultura! – às empresas que “apoiavam” eventos culturais no Brasil. A iniciativa privada, por outro lado, ganhou com a exposição de sua marca e com a propaganda bonitinha, ao aliar seu nome à “formação cultural no Brasil”. Tudo isso sem investir um centavo sequer, afinal, todo o dinheiro que saía dos cofres privados retornava sob a forma de incentivo fiscal. No fundo, era o Estado quem financiava tudo. Mas com uma diferença crucial: não era o Estado quem escolhia projetos ou territórios, mas empresas privadas. Ao Estado, nos anos 90 e 00, cabia dar o dinheiro.

O modelo adotado no Brasil, tendo a Lei Rouanet como peça principal, é um modelo que é usado em outros países, mas como alicerce de uma política mais ampla. Aqui no Brasil a Lei Rouanet virou política principal. E o apego a esse modelo foi ruim desde o começo. O pós-Collor é simplesmente ignorar o passado, o que é péssimo, porque o modelo antigo, com todos seus vícios, tinha suas virtudes. Quando o Collor abstém o Estado de participar da cultura, nada mais faz do que enviar um convite às empresas estrangeiras, muito mais competitivas.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho)

As empresas estrangeiras tinham diante de si, a partir de 1990, um imenso mercado desestruturado, desorganizado e francamente aberto para a entrada de participantes, diante do breu que se abriu para os produtores brasileiros, que se viram, da noite para o dia, sem o Estado. E pior: com os formadores de opinião entusiasmados com as mudanças.

Historicamente, falar de empresas estrangeiras no Brasil é falar das empresas americanas. Os Estados Unidos sempre tiveram um lobby muito grande no Brasil. Com a destruição do sistema feita por Collor, para eles o caminho estava aberto. Em termos de lobby, de ideologia, de convencimento de políticos, de jornalistas, não precisou mais ser feito com tanto rigor. O caminho estava todo aberto. Eles eram os vencedores da história, especialmente naqueles anos [começo da década de 1990]. O Collor deixa o território aberto para eles. É como se passasse um atestado de competência para essas companhias, sem pensar que, se os americanos dominam o mercado brasileiro é porque sempre contaram com os olhos fechados do Estado, desde os anos 40, 50, etc. Além disso, há a queda dos cinemas de ruas. O grande arsenal de cinema brasileiro estava nos cinemas de ruas e com o fechamento deles, o caminho exibidor fica aberto para os importados.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho)

A Lei Rouanet tratou de concentrar a cultura no Brasil. A iniciativa privada, diferentemente do Estado, ambiciona o lucro. Para isso, deve investir em praças onde este lucro – que pode ser financeiro imediato, mas também cabe como “propaganda da marca” – é visível e possível. Como o Brasil é um país de renda concentrada nos grandes centros urbanos, os eventos culturais de toda ordem ocorrem em São Paulo e no Rio de Janeiro. Há algum transbordamento, que

alcança centros menores, como Porto Alegre, Salvador ou Belo Horizonte, mas, estas exceções apenas confirmam a regra.

Com isso, a situação que temos neste início de século 21 é alarmante: segundo informações do ministro da Cultura Juca Ferreira, em sabatina do jornal *Folha de S. Paulo*, realizada em 19/08/2009, mais de 90% dos municípios brasileiros não tem salas de cinema ou de teatro.

A política cultural no Brasil foi estruturada para poucos. Aqueles que têm renda, moram em grandes centros urbanos e tem acesso à diferentes salas de cinema, auditórios de teatro, centros culturais, seminários e debates, além dos meios de transportes, estão muito bem, obrigado. São estes os alvos das empresas quando pensam em um projeto cultural, seja ele um show do Cirqué Du Soleil e seus ingressos com preços proibitivos, seja uma exposição na Avenida Paulista. Quem banca o projeto, não custa repetir, é o Estado, ou seja, o conjunto da sociedade que paga impostos. Assim, uma família do Mato Grosso, que dá conta de pagar seus impostos, ajuda bancos e empreiteiras a promoverem um centro cultural de primeiro mundo nas capitais do Sudeste. Como destacou o pesquisador Telmo Antonio Dinelli Estevinho em entrevista aos autores deste livro, realizada em 01/09/2009, a partir dos anos 90, não tivemos, no Brasil, “nenhuma política de Estado que oferecesse às camadas populares bibliotecas públicas de qualidade, por exemplo. As camadas mais pobres não têm qualquer alternativa de lazer. Quem tem acesso, quem tem dinheiro, e está em São Paulo, por exemplo, pode ir à Sala São Paulo, pode ir ao Espaço Unibanco [de cinema], mas a maioria não tem”.

O brasileiro comum, que não tinha voz nas decisões de investimento da Embrafilme ou da Funarte nos anos 70 e 80, continuou sem qualquer voz no sistema neoliberal das empresas que apostaram em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 90 e 00. Pior: perdeu salas de cinema, teatros, auditórios, bibliotecas ou qualquer sistema público de compensação cultural. Sobre o cinema, especificamente, a situação brasileira beira a delinquência: atualmente, isto é, ini-

cio da segunda década do século 21, o equivalente a 72% das salas de cinema estão situadas em cidades com mais de 300 mil habitantes. E, segundo reportagem do *Valor Econômico* do dia 9 de outubro de 2009, mais da metade está concentrada nas capitais, onde vive cerca de um quarto da população.

Uma das marcas registradas do neoliberalismo – o “senso comum” de nossa geração – é a privatização dos espaços públicos. Há, no conjunto das sociedades, uma diminuição do poder do Estado (o ente público) frente a uma elevação da iniciativa privada, desembocando na supremacia do mercado.

A privatização significou antes de mais nada uma mudança ideológica e de mentalidade, pela qual os cidadãos foram obrigados a aceitar uma rarefação do espaço público que os obrigou a transferir suas demandas da ágora para o mercado. Alguns, os que puderam, tornaram-se reais (e vorazes) consumidores; outros, a maioria, tiveram que se contentar em ser consumidores virtuais, apropriando-se – graças à televisão e à propaganda – de maneira simbólica ou vicária das migalhas do “festim neoliberal”.

(Atílio Boron)

A privatização da cultura encontrou eco nos agentes privados que desenvolveram atravessadores, balcões e mesmo setores especializados dentro das empresas para dialogar com o setor público e arrancar “boquinhos” por meio da Lei Rouanet.

De certa maneira, a Lei Rouanet é a tábua num mar revolto: agarre-se a ela porque não tem outra coisa. Acho muito grave uma política de Estado estar totalmente amparada numa política de renúncia fiscal. Não há financiamento ou políticas paralelas no Brasil e isso é um equívoco. Primeiro que é o mercado quem decide, isso torna a política de Estado muito errática porque segue as decisões do mercado. O Estado não é mais Estado, ele não tem controle sobre o que ele vai investir. O Estado precisa ter uma política clara com relação a cultura, como a França ou a Espanha fazem. Havia favoritismo no modelo anterior? Não houve favoritismo nos anos 90? É claro que houve. Alguns grupos conseguiram financiamentos de forma sucessiva, etc. Mas isso é pouco divulgado porque o sistema se adequou ao modelo de renúncia fiscal e não sai disso. Se não tiver controle do Estado a renúncia fiscal mantém o sistema de favoritismo de grupos, não altera nada. A empresa ganha duas vezes: ela não paga, porque o dinheiro vem do governo, e ainda tem sua marca divulgada.

(Telmo Antonio Dinelli Estevinho)

O intelectual brasileiro exerceu papel fundamental neste jogo de concentração cultural e mercantilização social a partir dos anos 90. É ele quem chancela este modelo por meio de suas intervenções no “debate público” e, em última instância, quem indica passeios pelos diferentes projetos culturais concentrados.

O intelectual e o elitismo: a falsa democracia e o preconceito cultural

Para começo de conversa, destacamos trecho de entrevista com o antropólogo Darcy Ribeiro publicada na edição de 18 de janeiro de 1995 da revista *Veja*:

“**Veja** — Como o senhor define o Brasil?
Darcy Ribeiro — O Brasil é a melhor província e o melhor povo do mundo para fazer um país. Mas é muito difícil. É muito fácil fazer uma Austrália. Basta caçar uns ingleses e holandeses, jogar no mato e mandar matar os índios e pedir que repitam a paisagem inglesa. No caso do Brasil, não. É a partir de 6 milhões de índios desfeitos, 12 milhões de negros desafricanizados e a partir de uns poucos milhares de portugueses que se refaz um povo, um gênero novo de gente que nunca existiu. Gente que procura sua vez, tem enormes potencialidades mas que ainda não encontrou o seu destino.

Veja — Se essas potencialidades são tão grandes, por que temos tantas dificuldades?

Darcy Ribeiro — Nosso problema é continuar existindo para os outros e não existir para nós. Fomos criados para produzir açúcar que adoçava a boca do europeu, o ouro que o enriquecia e continuamos produzindo a soja para engordar porco na Alemanha. Enquanto não fizermos o país existir para si, nós seremos um país-problema. Os Estados Unidos sabem mais ou menos o que eles vão ser no ano 2100. E têm uma idéia do que convém a eles que o Brasil seja. Nós não temos essa idéia.

Veja — Como o senhor vê o intelectual brasileiro?

Darcy Ribeiro — O intelectual brasileiro raramente foi fiel ao Brasil. Num período de lutas como a da abolição, os intelectuais tiveram a oportunidade única de se colocarem na frente do povo. No início da década de 60, comigo no Ministério da Educação, foi possível levantar com a intelectualidade um movimento formidável que, entre outras coisas, produziu o cinema novo. A tendência do intelectual é acomodar-se. Intelectual não é flor que se cheire. Em nenhum lugar se costuma confiar em intelectual. A Inglaterra nunca pensou que os intelectuais iam salvá-la, tampouco a França.

O intelectual não se resume apenas à figura do

acadêmico, encastelado em universidades e campos de pesquisa. O intelectual é aquele privilegiado pela informação e conhecimento, que cumpre o papel de resolver enigmas políticos do presente e apontar soluções para o futuro. Assim, o intelectual é o acadêmico, o pesquisador, o jornalista, o empresário, o político, o agente de mercado, o publicitário etc. A concentração dos meios de comunicação globais fecha o jogo entre os mesmos intelectuais. Mesmo a abertura – ou, como preferem alguns, a “democratização” – promovida pela internet e as novas mídias ainda não é capaz, neste primeiro momento, de mudar o eixo das coisas, ainda que afete a credibilidade e a margem de lucro dos antigos modelos de negócio.

Fato é que os intelectuais são aqueles que gozam do espaço privilegiado da arena pública, o que permite a eles orientar o debate e os rumos de uma nação.

Qual o espectro que sempre rondou o pensamento intelectual brasileiro? A aproximação ou a repulsa aos estrangeiros. Oscilamos, ao longo de nossa história, entre períodos de maior ou menor ligação político-ideológica com nações estrangeiras hegemônicas. Nossa ligação econômica, no entanto, sempre foi muito próxima, o que ajuda a explicar nossa eterna dependência.

A partir da crise econômica porque passamos nos anos 80, o debate público brasileiro – movido pelos intelectuais na mídia – foi calcado na emergência de uma nova hegemonia: o neoliberalismo de Reagan e Thatcher, o pensamento único do capitalismo liberal e a globalização financeira e cultural. Como vimos, havia uma urgência em adotar as linhas gerais da política anglo-saxônica, especialmente depois da formulação do Consenso de Washington, em 1989.

“ A reflexão sobre os anos 90 traz a marca de uma conjuntura esvaziada de projetos e ainda tensionada pelas decepções de quem se formou pensando nas mudanças estruturais da sociedade e numa emancipação nacional de fato. Na Nova República, entre Tancredo, Sarney, Collor e Fernando Henrique, o movimento da história tendeu a ajustar-se aos ceticismos sociais e às ironias dirigidas à esquerda.

(Ismail Xavier)

Com Collor e, mais tarde, os governos duplos de Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, o papel do intelectual passou a ser a do pragmatismo. Essa palavra, pragmatismo, passou a funcionar como chavão de um mundo moderno, sem lutas ideológicas e onde todos são bacanas e lutam pela vitória do conjunto. A filosofia do pragmatismo veio impulsionada pela globalização financeira, que uniu mercados de capitais, de títulos públicos e privados e negociações em mercados futuros, trazendo o mercado financeiro como um todo para os holofotes principais. Diante de super-importância dada aos mercados financeiros, a política – e com ela as ideologias tradicionais – se viu esvaziada. Os políticos e partidos, fossem eles de esquerda ou direita, passaram a jogar a mesma partida, de prover estabilidade econômica para o bom funcionamento dos mercados financeiros.

O pragmatismo virou palavra de ordem.

Nota dos autores: O neoliberalismo e a preponderância dos mercados financeiros, além da defesa contumaz da globalização, permaneceram nos Estados Unidos tanto com Ronald Reagan (anos 80) quanto com Bill Clinton (anos 90), ainda que pertencessem a partidos diferentes. Mesma história na Inglaterra, onde Tony Blair (anos 90 e 00) manteve os eixos do governo Margareth Thatcher, mesmo sendo de partidos opostos. O pragmatismo foi exportado pelo mundo, graças aos efeitos da globalização. Ao menos, é pragmatismo o que temos visto no Brasil desde os anos 90: os governos mudam, mas o eixo é o mesmo.

“ O antigo debate sobre o papel social dos intelectuais, mais vivo em países como a França, mais débil noutros como os Estados Unidos, onde a filosofia dominante do pragmatismo constitui por si mesma uma dificuldade, merece ganhar nova força com a emergência do fenômeno da globalização. Diante do papel político das empresas e do mercado global, frequentemente mais ativos que os Estados e os partidos na formação da opinião, as massas atônitas reclamam explicações mais consistentes. (...) Esses riscos, que já vinham se delineando havia algum tempo, agravaram-se com a globalização, momento da história que consagra o reino do efêmero e abre espaço, tornado excessivo, às demandas de um saber prático em detrimento do saber filosófico, daí a confusão cada vez maior entre ser letrado e ser intelectual.

(Milton Santos)

Diante do pragmatismo e da grande importância dos mercados e, com isso, do capital privado nacional e internacional, o surgimento da Lei Rouanet no Brasil foi o símbolo de um novo país. Alguns chamaram isso de “mais um passo rumo à modernização do país”. O que se viu foi uma concentração das artes e das manifestações culturais nos grandes centros urbanos brasileiros. O esvaziamento da produção cultural na-

cional foi implacável e o grau de internacionalização das elites brasileiras fez surgir um sentimento de preconceito para a cultura criada aqui. Isso foi espelhado nos cinemas, nos teatros, na televisão (aberta e fechada) e nas rádios (especialmente nas FMs). E, é claro, na figura do intelectual.

Um diálogo travado entre o ministro da Cultura Juca Ferreira (2008-2010) e o jornalista Gilberto Dimenstein exemplifica o pensamento do intelectual brasileiro para com a cultura popular nacional. Juca Ferreira foi secretário-executivo do Ministério durante a gestão de Gilberto Gil (2003-2008), alçado ao cargo principal depois da saída de Gil. Gilberto Dimenstein é membro do conselho editorial e colunista do jornal de maior circulação do Brasil, a *Folha de S. Paulo*. Além disso, é comentarista da rádio CBN, uma das maiores audiências no país e no *Estado de São Paulo*. O diálogo ocorreu durante sabatina com o ministro, realizada com quatro jornalistas da *Folha*, em 19 de agosto de 2009.

“ **Gilberto Dimenstein** – Ministro, e essa história de reforma da Lei Rouanet? O Vale-Cultura, por exemplo, não pode ser criticado como dirigismo do Estado nas decisões do cidadão?

Juca Ferreira – A imprensa faz uma guerra de trincheiras com o governo. Ganhamos a batalha da opinião pública. Hoje parece evidente que não estamos com essa bobagem de dirigismo do Estado, aquela história antiga da Guerra Fria. O Ministério da Cultura estava [com a Lei Rouanet] apenas repassando [dinheiro] ao mercado. O Vale-Cultura faz parte do projeto de reforma da Lei Rouanet. A Cultura é necessidade básica, é um direito do cidadão. Ou seja, é papel do Estado cumprir essa necessidade.

Gilberto Dimenstein – Mas todos nós sabemos que esse dinheiro do Vale-Cultura vai ser todo empregado pelo trabalhador com pagode e funk.

Juca Ferreira – Me criticaram antes da hora, falando que dirigiríamos [a cultura], mas quando fazemos um negócio aberto, de dar ao trabalhador de carteira assinada um vale de cinquenta reais para ele gastar da forma que quiser com

qualquer manifestação ou evento cultural, você critica que o dinheiro vai para funk ou pagode.

Gilberto Dimenstein – Mas o dinheiro não pode ir para o funk!

Juca Ferreira – O funk é uma manifestação cultural como qualquer outra. Surgiu nos morros cariocas, onde o Estado é ausente e só está presente por meio do poder de coerção policial. Para os moradores dessas comunidades, o funk é, por vezes, a única forma de lazer que essas pessoas têm. Nós temos de entender, de uma vez por todas, que todos os brasileiros são iguais. O trabalhador tem o direito de gastar o dinheiro dele da forma que ele entender. Sinto que sou mais liberal que os liberais brasileiros.

A manifestação de Dimenstein exemplifica o intelectual brasileiro, de ideologia liberal-clássica que, mesmo minoritária, ocupa o poder desde sempre. O intelectual brasileiro defende a liberdade do indivíduo, mas fica na aparência e na superficialidade. Nada faz para dar dignidade – de renda ou cultural – à massa desprivilegiada. Pelo contrário, critica e ataca qualquer ação do Estado de alterar o jogo. E, mesmo diante de um projeto que lhe agrada os ouvidos, como este Vale-Cultura, que dá ao trabalhador de carteira assinada um vale de apenas R\$ 50,00, o intelectual brasileiro critica e defende seu ponto de vista individualista. A cultura brasileira deve ser aquela que o intelectual entende por cultura. As massas nada entendem, o Estado deve ser mínimo e tudo está muito bem. Claro, hipocrisia não é privilégio dos brasileiros. Nos EUA, durante os primeiros anos do governo Reagan, quando agências culturais do Estado tinham seus orçamentos reduzidos, os intelectuais conservadores defendiam o elitismo das artes. O *think tank* direitista, a Fundação Heritage, apresentou uma “nova” política para as artes: “As artes a serem financiadas pelo governo devem pertencer prioritariamente à área da alta cultura. Essa cultura é mais que mero entretenimento” (Chin-Tao Wu). Curioso notar que, segundo a teoria conservadora, o governo agir como definidor de estratégias é algo “stalinista”, “antimer-

cado” e “um atentado contra os direitos do cidadão de fazer suas escolhas individuais”. Mas quando os intelectuais americanos – e os brasileiros, como vimos – defendem que o Estado deve incentivar a “alta cultura”, eles não veem isso como uma política de dirigismo estatal “stalinista”, mas simplesmente algo comum.

O intelectual goza de um espaço privilegiado. Ocupa a mídia tradicional – rádio, televisão, jornais e revistas – e parte de um posto avançado nas novas mídias – internet. Sua visão, massificada pelos meios de comunicação, se impõe como consensual, uma vez que encontra reverberação em outros intelectuais que ocupam os mesmos espaços.

Essa incompreensão do intelectual brasileiro para com as artes de cunho nacional não é recente, diga-se. Na década de 1930, quando o Brasil começava a se formar como país, um dos maiores intérpretes, Sérgio Buarque de Holanda, já mapeara, em *Raízes do Brasil*, o intelectual tupiniquim: “É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares.”

Sobre a questão entre intelectuais, arte nacional e um Brasil que não se descobre, Milton Santos apresentou uma análise que julgamos definitiva:

“ A maneira que interpretamos o Brasil e o mundo é empobrecida na universidade porque somos extremamente copiadores – primeiro da Europa e agora dos EUA. Não se trata de recusar o pensamento que vem de outros países, mas há uma maneira própria de ver o mundo e a si mesmo. É isso que distingue as culturas e dá nervo aos povos. Nós não chegamos a ser universais porque não somos suficientemente brasileiros.

Sobre os autores: *Filippo Cecílio* é jornalista.; *João Villaverde* é jornalista, repórter da editoria Brasil do *Valor Econômico*, em São Paulo. Mantém desde 2006 o Blog do João Villaverde: <http://joaovillaverde.blogspot.com>. O projeto gráfico da capa de *Versão Brasileira* é de *Mariana Metidieri*.

no próximo número:

Literaturas pós-autônomas,
de Josefina Ludmer

WWW.CULTURAEBARBARIE.ORG/SOPRO

SOPRO