

ROMEO, Simone do Prado. **Estado em cena: trajetória histórica das políticas culturais no Brasil, com foco sobre a área teatral.** São Paulo: USP. Escola de Comunicações e Artes; Departamento de Artes Cênicas; doutoranda; Elizabeth R. Azevedo.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo discutir, em perspectiva histórica, a trajetória das políticas culturais no Brasil, buscando mapear e problematizar as diferentes relações que o Estado estabeleceu com o campo da cultura ao longo do tempo, no sentido de fomentar a produção. Partindo da compreensão de que foi somente a partir dos anos 1930 – durante o primeiro governo de Getúlio Vargas – que passou a haver um conjunto de ações que tomaram a forma de política cultural no país, interessa debater as diferentes modalidades de incentivo e fomento à cultura que ganharam corpo de lá para cá, buscando evidenciar as formas de apoio existentes, bem como as diferentes concepções de cultura subjacentes a elas. Nas trilhas desse desenvolvimento histórico mais geral, importa reconstituir, particularmente, o olhar do Estado sobre o teatro através da análise das políticas voltadas ao setor, interrogando sobre as hierarquias e classificações que elas dão a ver como, também, e sempre que for o caso, as disputas artísticas e reações a que deram ensejo.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro: Estado: Políticas culturais.

RÉSUMÉ: Cet article vise à discuter, dans une perspective historique, de la trajectoire des politiques culturelles au Brésil, cherchant à cartographier et à problématiser les différentes relations que l'État a établies avec le domaine de la culture au fil du temps afin de favoriser la production. Partant du principe que ce n'est que dans les années 1930 - lors du premier gouvernement Getúlio Vargas - qu'il y a eu un ensemble d'actions qui ont pris la forme de politiques culturelles dans le pays, nous discuterons des différentes modalités d'incitation et de promotion de la culture qui ont gagné du corps, en essayant de montrer les formes de soutien existantes, ainsi que les différentes conceptions de la culture qui les sous-tendent. Dans les traces de ce développement historique plus général, il est important de reconstituer, en particulier, la vision du théâtre par l'État à travers l'analyse des politiques orientées vers le secteur, en interrogeant sur les hiérarchies et les classifications qu'ils donnent à voir ainsi qu'à chaque fois, les différends artistiques et les réactions qu'ils ont suscités.

MOTS-CLÉS: Théâtre : Etat : Politiques culturelles.

Como se sabe, a relação entre Estado e cultura é milenar e pode ser abordada a partir de diferentes perspectivas, assim como são muitas as formas de inserção do Estado na vida cultural e artística de um país. Entretanto, do ponto de vista deste artigo, o interesse recai sobre a forma mais contemporânea dessa relação, na qual a cultura é entendida como uma área que deve ser tratada sob a ótica das políticas públicas, com seu caráter normativo e ordenador (Calabre, 2009). De início, algumas ressalvas: é preciso

ter em vista que cultura é um termo polissêmico e, como tal, possui múltiplos e diferentes significados (Williams, 1992), da mesma forma em que há diversas definições possíveis de política cultural. Aqui, ela será tomada não só como um conjunto articulado de ações do Estado sobre o campo da cultura, mas, também, a partir do “confronto de ideias, de lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (Barbalho, 2007, p. 39). E, se é assim, ela é propositiva, ao produzir discursos, e é também detentora de poder simbólico atuante no campo cultural. No caso brasileiro, estudos da área destacam três momentos fundamentais de institucionalização da área cultural, que serão matéria deste artigo, buscando dar maior relevo para a área teatral. Cumpre destacar que o teatro tem um histórico de apoio estatal desde os tempos do Império, porém sempre por meio de ações pontuais que não chegaram a configurar a construção de uma política setorial o que, por sua vez, justifica o recorte aqui proposto.

Assim, o primeiro momento de institucionalização da área cultural remete aos anos 1930 e ao primeiro governo de Getúlio Vargas, quando, pela primeira vez, o Estado nacional realizou um conjunto de ações que tomaram a forma de política cultural e que se desdobraram através de duas iniciativas quase simultâneas. A primeira refere-se à criação do Ministério de Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema, que promoveu um processo de construção institucional da área cultural. Nesse período, foram criadas diversas instituições, a exemplo do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), do Instituto Nacional do Livro, do SNT (o Serviço Nacional do Teatro, de que trataremos mais detidamente adiante), museus, casas históricas, e, ainda, a criação, até então inédita, de um Conselho Nacional de Cultura. Assim, terminada a gestão Capanema, estava esboçado o desenho básico da organização institucional da cultura no Estado brasileiro. A segunda, em âmbito mais localizado, refere-se à passagem do modernista Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, órgão que:

[...] surgiu em 1935, quando era prefeito de São Paulo Fábio Prado e governador Armando Salles de Oliveira, os quais aprovaram os planos de Paulo Duarte estruturando a fundação de um Departamento Municipal de Cultura. Paulo apresentou então ao prefeito o escritor Mário de Andrade,

conseguindo a aprovação de seu nome para a chefia da Divisão de Expansão Cultural e para a direção do Departamento. [...] Em pleno apogeu do Departamento, em 1936, Mário é solicitado a redigir o anteprojeto de lei do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (sic), que se transformaria em lei em dezembro de 1937 e cuja execução ficou a cargo de seu primeiro diretor, com Mário de Andrade seu representante em São Paulo (Duarte, 1977, p. 33).

Para Antônio Candido, o Departamento de Cultura “foi feito para pesquisar, divulgar e ampliar ao máximo a fruição dos bens culturais” (Candido, 1977, p. 14). Tal experiência é considerada um marco já que, pela primeira vez, se reivindicava a democratização dos bens culturais no Brasil, até então privilégio das elites, estabelecendo, assim, as bases de uma matriz que foi sendo reapropriada e relida ao longo dos anos, conforme veremos. Mas pode-se dizer que o projeto de gestão cultural de Mário de Andrade se mostra com maior plenitude no seu Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o qual apresenta uma ação estruturada em dois eixos: um que primava pelo equilíbrio entre o erudito e o popular, no qual, sem esquecer aspectos eruditos da cultura, privilegiou as artes populares; e outro que deu grande ênfase aos aspectos imateriais da cultura. Assim, as diretrizes implementadas pelo modernista seguem sendo exemplo de política pública de cultura, no sentido que entendemos hoje, tratando o universo da produção cultural de maneira abrangente.

Entretanto, ao mesmo tempo em que promovia uma atuação de caráter afirmativo, estruturada por meio de formulações legislativas e organizacionais, o governo Vargas as combinava com práticas autoritárias, tendentes à repressão e à censura, conforme atesta da criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que tinha por atribuição promover a propaganda do Estado Novo e controlar as atividades culturais. Dessa forma, com a evolução do Estado pós 1930 para um Estado autoritário, a gestão cultural tornou-se, em grande medida, dirigismo cultural, fazendo da cultura um “negócio oficial” na tentativa de fazer do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso. Nesse contexto, a política cultural assume uma forma bastante ideologizada, voltada para obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de Estado, garantindo sua legitimação. (Coelho, 2012).

Proposição que se confirma quando voltamos nosso olhar para uma política setorial, no caso, aquela voltada ao teatro. De saída, é importante ressaltar que tratava-se de um período em que a cena, muito centralizada no eixo Rio-São Paulo, passava por intensas modificações. E pode-se afirmar que Vargas, ao longo de sua trajetória, dedicou especial atenção à área. Ainda como deputado federal, encaminhou um projeto, elaborado pela SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), que se transformou no decreto nº 5.492, conhecido como “Lei Getúlio”, responsável por organizar a profissão de artista e estabelecer medidas protetoras para a categoria que, de maneira geral, via o estadista com bastante simpatia desde então. Em 1936, já no comando da República, Vargas atendeu as solicitações de diversos artistas e organizações de classe e instituiu a criação da Comissão de Teatro Nacional, subordinada ao Ministério da Educação e Saúde. Tal Comissão tinha amplas competências – que incluíam estudos sobre a questão da construção de teatros; a organização de cursos para o preparo de atores; o incremento da literatura dramática; passando por questões relativas ao teatro infantil – cabendo-lhe, em suma, examinar todos os aspectos e problemas do teatro, a fim de sugerir ao governo medidas que favorecessem o seu desenvolvimento (Camargo, 2010). Um ano depois, porém, a Comissão foi extinta e em seu lugar foi promulgado o Decreto-lei nº92 que criava o Serviço Nacional de Teatro e em cujo Art. 1º, lê-se que: “o teatro é considerado uma das expressões da cultura nacional e sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”. E, de acordo com o Art. 3º competia ao SNT:

- a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;
- b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;
- c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações. Ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;
- d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;
- e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;
- f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;
- h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.

Assim, de modo geral, o SNT tinha por missão implementar aquilo que à Comissão coube estudar, e a sua ação vai se desenvolver em duas frentes: uma ligada às questões materiais, como obtenção de casas de espetáculos, auxílio às excursões, etc.; e outra dedicada a medidas que visavam aprimorar e desenvolver o teatro brasileiro, através da concessão de prêmios, concursos literários etc.

Do ponto de vista da subvenção, o mais grave problema atravessado pelas companhias do período era a falta de casas de espetáculos, que naquela época começavam a se transformar em salas de cinema. Em decorrência disso, a partir dos anos 1940, Capanema estabeleceu como critério que o governo se encarregasse, exclusivamente, do fornecimento de teatros por meio do pagamento dos aluguéis, desde que as companhias que os ocupassem possuíssem “finalidade artística teatral”, ficando excluídos, segundo esse critério, os elencos de revista e outras peças que escapavam àquela finalidade. Assim, no plano das hierarquias simbólicas, a ação governamental acabava por reproduzir a ideia de hierarquia dos gêneros consagrada nas discussões sobre o teatro na qual, no topo, ficava o teatro considerado sério, com preocupações literárias de caráter erudito. Tratava-se, portanto, de uma política cultural voltada para difundir a cultura erudita às outras camadas da população, consoante com a máxima segundo a qual é preciso “levar cultura ao povo” e que, além disso, deveria contribuir para forjar certa identidade nacional, segundo a ideologia do Estado Novo. Nesse contexto, o SNT cumpriu o papel de dar aval para o subsídio de diversos espetáculos com fins políticos (como alguns comemorativos aos 10 anos da Revolução de 1930 e do governo Vargas), auxiliando montagens de peças de teor histórico e nacionalista. Além de ter colaborado com o DIP na realização da propaganda relacionada à II Guerra (Camargo, 2010).

Com o fim do Estado Novo, o intervalo democrático, que durou até 1964, foi marcado por uma presença muito fraca do Estado do campo da cultura e pela ação de agentes privados responsáveis, nesse período, por produzir, gerir e legitimar a produção cultural. Em São Paulo, isso correspondeu a um período no qual a fração mais moderna da burguesia paulistana esteve diretamente

ligada à promoção de cultura (Arruda, 2015), conforme atestam a criação do MASP (Museu de Arte de São Paulo), por Assis Chateaubriand; do MAM (Museu de Arte Moderna), pelo Francisco Matarazzo Sobrinho; ou, ainda, a criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) por Franco Zampari, considerado um dos marcos de modernização do teatro brasileiro, como é sabido.

O segundo momento importante, do ponto de vista da organização institucional da cultura no país, vai ser dar entre os anos 1960-70 – período no qual vigorou a ditadura militar. Nesse momento, houve uma reformulação no quadro existente até então para atender às novas necessidades, que agora se vinculavam ao conceito de “segurança nacional”, desenvolvido pela Escola Superior de Guerra, com o objetivo de criar um política nacional de cultura com vistas a alcançar a hegemonia cultural, neutralizando as forças adversárias para assumir o controle do processo cultural no passo seguinte (Cohn, 1985). O documento intitulado “Diretrizes para uma política nacional de cultura” tentou conceituar a cultura e sugerir medidas estratégicas para vários setores da produção. Nele, a cultura brasileira é definida como:

Aquela aqui criada ou resultante da aculturação, partilhada e difundida pela comunidade nacional. Importa em expressão brasileira de vivências brasileiras (...), é que a cultura contribui para a formação e a identificação da personalidade nacional: é mesmo sua expressão mais alta, e sua defesa impõe-se tanto quanto a do território, dos céus e dos mares pátrios (Apud Mostaço, 2014, s/ p.).

Apresenta-se, assim, uma concepção de cultura e, conseqüentemente, de política cultural, cujo objetivo é forjar determinado consenso nacional, obtendo apoio para a manutenção de uma certa ordem política. De acordo com Gabriel Cohn (1985), a primeira parte da década de 1970 seria caracterizada pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes, e o período subsequente marcado pela diversificação e redefinição dos temas mais relevantes, como também pela renovação institucional iniciada pela criação da FUNARTE (Fundação Nacional das Artes), em 1975.

No tocante ao teatro, ele foi considerado um modo especial de sensibilizar as pessoas e sua administração foi confiada ao SNT e ao INACEN (Instituto

Superior de Artes Cênicas). O primeiro foi reformulado pelos militares, em 1973, e desenvolveu importante papel quanto à implantação e consecução de políticas desenvolvidas para o setor. Entre 1973-74, previu-se a dotação de 4 milhões de cruzeiros para a área, administrados por José Maria B. De Paiva, na época diretor da Escola de Teatro da Guanabara (Mostaço, 2014). O que resultou na criação de diversos editais para o financiamento de espetáculos e excursões. Entretanto, a adequação aos requisitos desses editais, altamente burocratizados¹, excluía grande parte dos grupos e companhias existentes naquele momento. Assim, o teatro incentivado pelo regime voltava-se, essencialmente, às produções de cunho empresarial do eixo Rio e São Paulo, porque eram as únicas que conseguiam atender aquelas exigências. E estar fora desse circuito comercial significava o desprestígio, o não reconhecimento do aval e da “qualidade” alardeada pela propaganda oficial. Propaganda, esta, que o SNT, mais uma vez, mostrou-se profícuo em difundir. Saiu do SNT, por exemplo, o projeto Mambembe (adulto e infantil) com vistas a fomentar a produção de grupos semiamadores e profissionais fora do eixo Rio-São Paulo. O que, à primeira vista, parece uma política consequente para o desenvolvimento do setor. Mas é preciso considerar, todavia, que isso se fazia a custo da orientação dos repertórios para temas folclorizantes, com vistas a referendar a busca da “brasilidade”, tal qual defendida pela política oficial. Considerando o horizonte do possível, talvez fossem estes os limites da política cultural de então.

Assim, e por contraste, fica evidente que o crescimento e expansão da atividade teatral, verificada durante os anos 60-70, através da atuação de grupos amadores, experiências de teatro popular, estudantil, entre outras, que representaram as mais consequentes do ponto de vista artístico, se deram à margem do Estado e de sua política cultural. Sendo que, como é sabido de todos, depois de 1964 esses mesmos setores da produção teatral foram os que

¹ Para se ter uma ideia, dentre tais exigências destes editais estavam: certificado de censura do espetáculo, certidão negativa do INPS, certidão negativa do IR, cópias das carteiras de registro na censura de todos os atores e técnicos envolvidos na produção, autorização da SBAT, cópias dos contratos de trabalho dos atores e técnicos, cópia do contrato de aluguel da sala de espetáculos, CGC da empresa, cópia do contrato social da firma, comprovantes de taxas de emolumentos fiscais quites, CIC e RG do responsável pela empresa, dentre outras exigências (Mostaço, 2014).

sofreram as mais duras reprimendas do regime, seja porque não se adequavam às diretrizes da política oficial, seja porque estiveram à frente das lutas pelas liberdades democráticas no meio cultural. Em 1974, por exemplo, mais de 400 textos foram retidos pela censura oficial (Mostaço, 2014), isso sem falar nas prisões e exílio de artistas, fechamento de teatros etc.

Terminada a ditadura militar, o terceiro ciclo a que nos referimos remonta ao período de transição democrática e ao governo de José Sarney (1985-1989). Data desse período a criação do Minc (Ministério da Cultura) que surgiu, em partes, como fruto de reivindicações do setor cultural. Entretanto, a atuação do ministério nesses anos foi marcada por grande instabilidade², resultando em grande descontinuidade nos projetos para o setor. Com efeito, a despeito da criação de uma pasta própria para a cultura, a principal marca deste governo será a criação a primeira iniciativa com vistas a estimular a intervenção corporativa na área cultural. Referimo-nos à Lei nº. 7.505, conhecida por todos como “Lei Sarney”, a partir da qual as empresas podiam financiar produções artísticas e aportar recursos usando a renúncia fiscal do imposto sobre a renda. Mas, acusada de ser vulnerável e de facilitar a evasão e a sonegação, sob o governo Collor ela teve seus efeitos fiscais suspensos para, no ano seguinte, ser promulgada a Lei Rouanet, que surge como aprimoramento daquela e que vai marcar esse novo ciclo da política cultural no país. Ciclo no qual passou a ser debatido senão a institucionalização, mas o desmonte da área cultural, que iria aprofundar-se, ainda mais, nos anos 1990 sob o governo FHC (Fernando Henrique Cardoso) – período no qual a Lei Rouanet se converteu no carro-chefe da política cultural no país. Tal situação promoveu uma série de iniciativas privadas na área da cultura, ao mesmo tempo em que retirou o Estado do cenário decisório do processo (Cerqueira, 2018). Todavia, é importante notar que essa retirada do Estado não significa que não exista um projeto cultural em execução. Esse projeto é o projeto do mercado, é o projeto da Indústria cultural.

² No período que compreende os governos José Sarney, Fernando Collor de Melo (1990-1992) e Itamar Franco (1991-1994) houve a alternância de dez ministros no comando da pasta: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três durante o governo de Itamar.

Do ponto de vista do teatro, esse período significou a diminuição dos editais públicos de financiamento direto ao setor e, ao mesmo tempo, a invasão do mercado por produções estrangeiras, principalmente aquelas ligadas ao *show business*, maiores beneficiárias das leis de incentivo fiscal. De maneira simplificada, tais leis consistem no mecanismo através do qual o Estado concede isenção ao pagamento de impostos às empresas patrocinadoras de produções artísticas. A grande contradição entretida por este mecanismo é que, a despeito de se tratar de dinheiro público – que de outra forma seria pago na forma de impostos –, a decisão sobre o que merece ser incentivado fica a critério das empresas, que julgam os projetos artísticos a partir de seus interesses corporativos. Adentramos, assim, no terreno do que se convencionou chamar de *marketing cultural*, no qual as corporações, como os grandes bancos e as empresas transnacionais, expandem seus negócios para o campo das artes e da cultura como forma de distinção social, da qual depende sua condição dominante e suas aspirações de classe. Nesse sentido, a arte contemporânea teria se convertido em moeda de valor simbólico e material para as empresas (Woo, 2006).

Entretanto, a contestação a esse mecanismo tem sido grande, principalmente por parte das frações da produção cultural que possuem maior dificuldade em estabelecer alianças com a lógica mercantil. Como foi caso, voltando nosso olhar novamente para São Paulo, do *Arte contra a Barbárie*, movimento político-cultural que reuniu artistas e intelectuais identificados ao *teatro de grupo* da cidade de São Paulo³, que se reuniram em torno do descontentamento com as políticas culturais existentes. Tal movimento foi responsável por pautar os debates sobre a política cultural no meio artístico e de denunciar, publicamente, o caráter injusto da Lei Rouanet (Romeo, 2016). As lutas empreendidas das pelo *Arte contra a Barbárie* culminaram com a criação e posterior aprovação da conhecida Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo (Lei nº 13.279/02), que tem por objetivo expresse apoiar

³ Na sua gênese, o movimento era composto pelos grupos *TUOV* (Teatro Popular União e Olho Vivo), *Tapa*, *Parlapatões*, *Patifes & Paspalhões*, e *Folias d'Arte* e as *Companhias do Latão e Pia Fraus* – todos formados ao longo dos anos 1980-90, à exceção do veterano *TUOV*, de 1966. Além dos grupos, somava-se a presença de artistas e intelectuais sem o mesmo vínculo, mas de longa e reconhecida trajetória no teatro brasileiro, dos quais Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani e Aimar Labaki.

a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo por intermédio de grupos profissionais, a serem financiados diretamente por este programa. Não cabe no escopo deste artigo debater todas as implicações desta Lei, mas o que é interessante destacar aqui é que ela foi elaborada, absolutamente, em oposição ao horizonte político-cultural, que então se vivia, marcado pela política de incentivos fiscais, e que ela constitui, sem dúvidas, uma inovação para o contexto brasileiro constituindo-se na “[...] primeira lei da história a apoiar coletivos de teatro e a valorizar processos de pesquisa, não resultados acabados” (Carvalho, 2009, p. 161-2). Um último destaque sobre a Lei de Fomento que interessa para o nosso assunto é que ela foi aprovada por uma gestão municipal encabeçada pelo Partido dos Trabalhadores, sob a administração Marta Suplicy (2002-2006), numa época em que este suscitava grandes expectativas entre militantes da cultura. Isto porque, na experiência anterior do partido no comando do município, quando elegeu a nordestina Luiza Erundina (1989-1993) em decorrência de lutas sociais e processos de mobilização popular, a então prefeita convidou a filósofa Marilena Chauí para assumir a Secretaria de Cultura, e esta levou a cabo uma gestão pautada pela recusa do modelo liberal e que, em contraposição, instituiu localmente o conceito de “cidadania cultural” (Cerqueira, 2018).

Nesse sentido, indagamos se o governo Lula (2003-2011), mais especialmente seu primeiro mandato, não teria sido responsável senão por inaugurar um novo ciclo da política cultural no país, ao menos por representar uma ruptura com as diretrizes e com o modelo até então vigentes⁴. Tal questionamento tem por base a administração Gil (2003-2006), que vai pautar a atuação do MinC por um do conceito alargado de cultura, retomando em partes o projeto de Mário de Andrade, além de propor, também, a retomada do papel ativo do Estado na condução da política cultural. Com a posse de Gilberto Gil, haverá um trabalho de reformulação das ações e políticas do

⁴ Considerando a falta de distanciamento histórico que faz com que os estudos sobre o tema tenham um caráter apaixonado, trata-se de um questionamento mesmo. Não dispomos ainda de elementos suficientes para uma tal afirmação que, se for o caso, merece ser matéria de um outro artigo.

ministério. Logo no primeiro ano de governo, foi colocada a problemática de reformulação da Lei Rouanet que, por uma série de entraves, não pôde se realizar. Também na sua gestão, algumas medidas foram tomadas com vistas a diminuir o processo de concentração regional e setorial (Calabre, 2009). Mas, conforme assinalamos, não possuímos até o momento elementos que nos autorizem a proceder tal afirmação e, portanto, nos limitaremos àqueles três ciclos.

Conclusivamente, algumas questões, que nos parecem fundamentais, merecem ser assinaladas. A primeira é que, confirmando com o caráter desigual e combinado do desenvolvimento capitalista mundial, esses três ciclos de política cultural brasileira que assinalamos correspondem, *mutatis mutandis*, às diretrizes da política cultural das em âmbito mundial. De acordo com tais diretrizes, de 1945 a 1965, teríamos um período em que a orientação geral das políticas para o setor era difundir a cultura erudita para o conjunto da população – o que se coaduna com a política cultural varguista; seguida de dois decênios (1965-85) em que a palavra de ordem passou a ser o multiculturalismo, no qual o governo deveria contemplar a expressão cultural de todas as classes, grupos e etnias dentro de uma dada sociedade nacional – em conformidade com a política cultural do regime militar; e a terceira fase, a partir de 1985, seria marcada pela privatização de instituições culturais, pelo patrocínio corporativo e pela emergência de eventos globalizados – fenômeno que se observa com bastante força entre nós a partir da Lei Rouanet. (Volkerling apud Durand, 2001).

De outra parte, e corroborando com outros estudos da área, pudemos observar que a trajetória de nossa política cultural é atravessada por momentos de autoritarismo e censura, no qual o Estado interferiu proibindo e censurando aquilo que é visto como prejudicial à imagem “séria” do Brasil e, em contrapartida, atuou promovendo a imagem *sui generis* de nossa cultura. E, no caso dos governos democráticos, a política cultural é marcada em grande medida pela descontinuidade, instabilidade institucional e até mesmo pela “retirada” do papel do Estado no fomento às artes. Ao acompanhar essa trajetória, vemos, então, que os dilemas para a área são enormes. O principal

deles, talvez, consiste em precisar os limites da intervenção estatal na cultura e, conseqüentemente, a forma mais desejável dessa intervenção. Situação paradoxal que certamente nos coloca muitos desafios.

Referências bibliográficas

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX**. São Paulo: Edusp, 2ª ed., 2015.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CANDIDO, Antônio. Prefácio. In: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Estado e teatro: as experiências da comissão do serviço nacional de teatro (1936-1945)**. Texto integrante dos anais do XX Encontro regional de História: História e Liberdade. Franca: ANPUH/SP, 2010.

CARVALHO, Sergio (org.). **Introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CERQUEIRA, Amanda Patrycia Coutinho de, 2018. **Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura**. Revista Estudos Avançados 32 (92), 2018.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. 2ª ed. [rev. e ampl.] São Paulo: Iluminuras, 2012.

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

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por Ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

DURAND, José Carlos. **Cultura como objeto de política pública**. Rev. São Paulo em Perspectiva, 15(2) 2001.

MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

RUBIM, Antonio Albino Canelas & BARBALHO, Alexandre. (orgs.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. **O teatro e a política cultural do governo**. Revista eletrônica Questão de Crítica, vol. VII, nº 62, junho de 2014, s/ p. , Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2014/06/o-teatro-e-a-politica-cultural-do-governo/> Consulta em 26 de janeiro de 2019.

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm. Consulta em 18 de novembro de 2018.

Lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

Disponível em:

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>.

Consulta em 18 de novembro de 2018.