

COLEÇÃO CULT

Cultura & Desenvolvimento: perspectivas políticas e econômicas

Alexandre Barbalho, Lia Calabre,
Paulo Miguez e Renata Rocha (Org.)

Cultura e Desenvolvimento:
perspectivas políticas e econômicas



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA Dora Leal Rosa

VICE REITOR Luiz Rogério Bastos Leal



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo



CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (CULT)

COORDENAÇÃO Linda Rubim

VICE-COORDENAÇÃO Leandro Colling

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E
SOCIEDADE (PÓS-CULTURA)

COORDENAÇÃO Paulo Miguez

VICE-COORDENAÇÃO Edilene Matos

EDITOR DA COLEÇÃO CULT Antonio Albino Canelas Rubim

COLEÇÃO CULT

Cultura e Desenvolvimento:
perspectivas políticas e econômicas

Alexandre Barbalho,
Lia Calabre,
Paulo Miguez
& Renata Rocha (Org.)

EDUFBA
SALVADOR, 2011

© 2011 by autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal.

COORDENAÇÃO EDITORIAL E REVISÃO Susane Barros

NORMALIZAÇÃO Susane Barros

FOTO DA CAPA Ingrid Klinkby

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA Gabriel Cayres

Textos elaborados a partir das discussões engendradas no âmbito do Grupo de Trabalho “Cultura e Desenvolvimento” do XIV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste (CISO). O encontro foi realizado pela Fundação Joaquim Nabuco em Recife, em setembro de 2009.

SIBI/UFBA/FACULDADE DE EDUCAÇÃO – BIBLIOTECA ANÍSIO TEIXEIRA

Cultura e desenvolvimento : perspectivas políticas e econômicas / Alexandre Barbalho ... [et al.], organizadores. – Salvador : EDUFBA, 2011.
287 p. : il. – (Coleção CULT).

ISBN: 978-85-232-0812-7

1. Política cultural. 2. Brasil - Política cultural. 3. Cultura – Aspectos econômicos. 4. Política e cultura. I. Barbalho, Alexandre. II. Série.

CDD - 306.40981 – 22. ed.

EDUFBA Rua Barão de Jeremoabo, s/n *Campus* de Ondina,
Salvador – Bahia CEP 40170-115 Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

SUMÁRIO

9

Apresentação

Alexandre Barbalho

Lia Calabre

Paulo Miguez

Renata Rocha

13

Crise e políticas culturais

Antônio Albino Canelas Rubim

27

Terminologias e denominações das atividades da organização da cultura

Leonardo Costa

57

Algumas notas sobre comércio internacional de bens e serviços culturais

Paulo Miguez

71

Políticas Culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública

Lia Calabre

85

Indicadores Sociais para gestão local de políticas públicas de cultura

Maurício Siqueira

107

A política cultural segundo Celso Furtado

Alexandre Barbalho

129

Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção da cultura

João Luiz Pereira Domingues

Victor Neves de Souza

153

Política cultural no Brasil: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura

Paula Félix dos Reis

175

A mobilização da sociedade para a participação na elaboração de políticas públicas de cultura

Daniele Canedo

203

Políticas culturais na Bahia: o caso da Televisão Educativa

Renata Rocha

Linda Rubim

231

Conflitos e parcerias na participação em políticas culturais: o caso do Conselho Municipal de Cultura de Aracati

Aline Gomes Holanda

261

Os intelectuais de esquerda e as políticas culturais da
Fundação de Cultura de João Pessoa no período de
2005 a 2008

Bárbara M. Duarte da Silva

Apresentação

Este livro nasceu do Grupo de Trabalho Cultura e Desenvolvimento que aconteceu durante o XIV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste (CISO), realizado pela Fundação Joaquim Nabuco em Recife, em setembro de 2009. A proposta do GT resultou do trabalho em rede reunindo o Grupo de Pesquisa em Políticas de Cultura e de Comunicação (CULT.COM), da Universidade Estadual do Ceará, o Grupo de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), da Universidade Federal da Bahia e o Grupo de Pesquisa Política Cultural - Memória e História, da Fundação Casa de Rui Barbosa.

O objetivo do GT era abrigar pesquisas e reflexões, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, sobre as políticas culturais e seu papel no desenvolvimento das sociedades contemporâneas. As discussões envolveram a presença do Estado na

formulação e execução das políticas culturais e a relação com a sociedade civil e os movimentos sociais, bem como suas interfaces com o mercado de bens simbólicos, o processo de mundialização cultural e as políticas de identidade. O que estava de acordo com a temática geral do Encontro, Desigualdade e justiça social: regiões, classes e identidades no mundo globalizado.

O livro reúne 12 artigos de pesquisadores de várias instituições universitárias brasileiras e quase todos, com exceção do escrito por Antonio Albino Canelas Rubim, foram apresentados e discutidos no referido GT e as versões agora publicadas incorporam os debates que aconteceram nas suas três sessões de trabalho.

O texto de Rubim, *Crise e políticas culturais*, foi apresentado no I Seminário BNB de Política Cultural ocorrido em Fortaleza, também em 2009. Ele foi incorporado a essa coletânea porque sua discussão traz questões fundamentais para o debate sobre o papel da cultura em tempos de crise e da necessidade de sermos radicais: de irmos às raízes dos problemas para retirar dali possibilidades de ação e não de reação. Pela urgência do tema e pelo papel fundamental que seu autor ocupa nos debates brasileiros sobre política cultural, o texto inicia o livro.

Em seguida, temos um conjunto de textos que abordam a questão das políticas culturais de uma perspectiva mais geral, sem se deter na análise de casos específicos. São os trabalhos *Terminologias e denominações das atividades da organização da cultura*, de Leonardo Costa; *Algumas notas sobre comércio internacional de bens e serviços culturais* de Paulo Miguez; *Políticas culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública*, de Lia Calabre; *Indicadores sociais para gestão local de políticas públicas de cultura*, de Mauricio Siqueira e *A política cultural segundo Celso Furtado*, de Alexandre Barbalho.

O segundo bloco reúne textos que analisam experiências concretas de políticas culturais brasileiras, nas esferas federais, estaduais e municipais: *Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção da cultura*, de João Luiz Pereira Domingues e Victor Neves de Souza; *Política Cultural no Brasil: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura*, de Paula Félix dos Reis; *A mobilização da sociedade para a participação na elaboração de políticas públicas de cultura*, de Daniele Canedo; *Políticas culturais na Bahia: o caso da Televisão Educativa*, de Renata Rocha e Linda Rubim; *Conflitos e parcerias na participação em políticas culturais: o caso do Conselho Municipal de Cultura de Aracati*, de Aline Gomes Holanda; *Os intelectuais de esquerda e as políticas culturais da Fundação de Cultura de João Pessoa no período de 2005 a 2008*, de Bárbara M. Duarte da Silva.

Entedemos que essa coletânea traz uma contribuição importante ao conjunto que vai se adensando de publicações brasileiras sobre políticas culturais – um campo de estudos e pesquisa que vai se afirmando nas reflexões sobre as políticas públicas na mesma proporção que a cultura é entendida como direito fundamental.

Boa leitura.

Alexandre Barbalho
Lia Calabre
Paulo Miguez
Renata Rocha (Org.)

Crise e políticas culturais

Antonio Albino Canelas Rubim¹

O mundo vive uma profunda crise. Não dá para esquecer isto. A crise provoca dores, perplexidades e pode trazer dramáticos ensinamentos. Para aprender com a crise é preciso ser radical. No sentido de ir às raízes da crise. Falar dos “brancos de olhos azuis”; da dicotomia entre economia financeira e real; das profundas desigualdades entre nações e entre classes sociais e do mercado afirmado como ente todo poderoso, acima de todos e de tudo.

¹ Professor titular da Universidade Federal da Bahia. Docente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Secretário de Cultura do Estado da Bahia. rubim@ufba.br

Ser radical significa também tirar todos os ensinamentos possíveis da crise. Um de seus mais vitais aprendizados é, sem dúvida, que o mercado não é todo poderoso, nem pode regular a sociedade. Falar em modalidades de regulação da sociedade é pensar em um dos temas centrais da democracia. Implica em (re)tematizar radicalmente o Estado e seu papel. Não à maneira antiga: como Estado todo poderoso e acima da sociedade. Mas também não à maneira recente: Estado mínimo, apático, ausente e pretensamente neutro, técnico e tecnocrata.

Neoliberalismo e Políticas Culturais

Inventadas, em sua acepção contemporânea, em meados do século XX, as políticas culturais assumem lugar relevante na agenda internacional nos anos 1970, impulsionadas, com destaque, pela atuação da Unesco. Mas entram em profunda depressão a partir dos anos 1980 com a ascensão do neoliberalismo em todo o mundo, em especial nos países mais desenvolvidos, como Inglaterra e Estados Unidos. (RUBIM, 2009)

No Brasil, o Ministério da Cultura nasce em 1985, com a redemocratização do país, depois dos longos anos de ditadura cívico-militar. A inauguração do Ministério acontece em um contexto em que o discurso democrático produzido no longo embate contra a ditadura, marca o imaginário brasileiro e sua construção. No entanto, este processo logo será solapado pela “confluência perversa”, conforme a fina percepção de Evelina Dagnino (2005), entre o discurso democrático e o neoliberal, que começa a atingir o país, inclusive tendo impactos importantes do campo da cultura. (RUBIM, 2008)

A instabilidade vivenciada na construção do Ministério, por certo, é expressão desta “confluência perversa”. Criado por Sarney em 1985, ele é desmantelado por Collor e transformado em Secretaria em 1990 e novamente recriado por Itamar Franco

em 1993. Nos nove anos (1985-1994) destes governos, dez dirigentes foram responsáveis pelos órgãos nacionais de cultura: cinco ministros (José Aparecido, Aloísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido) nos cinco anos de Sarney; dois secretários (Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet) no período Collor e três ministros (Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo e Luiz Roberto Nascimento de Silva) no governo Itamar Franco. A permanência média menor que um dirigente por ano cria uma admirável instabilidade institucional em uma área que está em processo de instalação.

A instabilidade não decorre somente da mudança quase anual dos responsáveis pela cultura. Collor, no primeiro e tumultuado experimento neoliberal no país, praticamente desmonta a área de cultura no plano federal. Acaba com o Ministério, reduz a cultura a uma Secretaria e extingue inúmeros órgãos, a exemplo do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), Embrafilme, Fundação Pró-Memória, Fundação Nacional de Artes Cênicas, Fundação Nacional de Artes (Funarte).

O primeiro dirigente da Secretaria, Ipojuca Pontes elabora um violento programa neoliberal. Mercado é a palavra mágica para substituir o Estado, ineficiente e corrupto, conforme esta visão neoliberal também na área cultural. As marcas neoliberais do pensamento de Ipojuca Pontes (1991, p. 9) estão bem expressas no pequeno trecho citado do folheto *Cultura e Modernidade*:

O expansionismo institucional; a política de subsídios e financiamento a fundo perdido e o papel de agente regulador do estado, anteriormente assinalados, permitem-nos compreender o alto grau de intervencionismo estatal nas atividades artísticas e culturais, criando órgãos permeados pela ineficácia e o mau uso dos recursos públicos, gerando normas burocráticas e privilégios que inibem a produção e a criação.

Depois de diagnosticar o esgotamento do modelo estatizante e fazer um elogio à competição, Ipojuca Pontes (1991, p. 14) afirma que: “[...] as barreiras ao comércio e intercâmbio de bens e serviços culturais terão que ser superadas, sem que tais procedimentos representem uma ameaça à economia ou à identidade nacional.”

O avanço neoliberal não se restringe ao governo Collor. Já em 1986, é criada a Lei Sarney, primeira lei brasileira de incentivos fiscais para a cultura. (SARNEY, 2000) A lei realiza um movimento aparentemente paradoxal, pois o governo, ao mesmo tempo, retrai e amplia o Estado no campo cultural. Ele inaugura o Ministério e diversos órgãos para atuarem no campo cultural. Nestes anos, são criados: Secretaria de Apoio à Produção Cultural (1986); Fundação Nacional de Artes Cênicas (1987); Fundação do Cinema Brasileiro (1987); Fundação Nacional Pró-Leitura, reunindo a Biblioteca Nacional e o Instituto Nacional do Livro (1987) e Fundação Palmares (1988), por pressão do movimento negro no centenário da abolição da escravatura. A Lei Sarney contraria esta atuação, pois rompe radicalmente com os modos vigentes de financiar a cultura. O Estado, sob o pretexto de carência de recursos, reduz o financiamento direto à cultura e propõe o mercado como “alternativa”. Mas o dinheiro em boa medida continua a ser público, em decorrência do mecanismo de renúncia fiscal. Assim, em perspectiva neoliberal, o Estado se retrai e repassa seu poder de decisão para o mercado.

O governo Collor extingue a Lei Sarney e dá origem à outra lei de incentivo, a Lei Rouanet. Tal legislação, reformada, será amplamente aplicada pelo governo Fernando Henrique Cardoso. Nele, as leis de incentivo são consolidadas e quase entronizadas como verdadeiras “políticas culturais”. (CASTELLO, 2002)

As leis de incentivo transformam profundamente o financiamento e o papel do Estado na cultura no Brasil. A lógica – que privilegia o mercado em detrimento do Estado – se expande

para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual do governo Itamar Franco, que amplia a renúncia fiscal para 100%. Com ela e as posteriores reformas da Lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado torna-se público. A isenção de 100% coloca em cheque o próprio espírito da lei dita de incentivo, pois ela deveria estimular a iniciativa privada a investir mais na cultura. A isenção de 100% denuncia que a finalidade não é bem a cultura, mas produção da imagem pública da empresa, através do acionamento de marketing cultural realizado com dinheiro público.

As críticas ao modelo de leis de incentivo adotado no Brasil são amplas. Necessário recordar tais críticas, de modo sistemático, especialmente na conjuntura atual, em que as leis de incentivo ocupam lugar privilegiado na agenda do debate político-cultural nacional.

Um elenco, não exaustivo, das críticas pode ser assim enumerado:

1. O poder de deliberação político-cultural passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing;
2. Apesar dos recursos utilizados serem quase exclusivamente públicos, sem aporte significativo de recursos privados ou de outras fontes, o poder de decisão sobre recursos públicos passa às empresas;
3. Ausência de contrapartidas sociais ao incentivo estatal;
4. Incapacidade das leis de alavancar novos recursos privados;

No seu livro *Os Federais da Cultura*, Carlos Alberto Dória (2003, p. 101) constata que:

Contudo com o tempo deu-se uma grande perda dessa capacidade de alavancagem. Se na média os empresários contribuíram, em 1995, com 66% (contra 34% de renúncia fiscal) do valor dos projetos incentivados, em

2000 essa relação praticamente se inverteu, caindo para apenas 35% de recursos novos.

Deste modo, a própria motivação de estimular a iniciativa privada a investir em cultura, atribuída às leis, encontra-se em cheque;

5. Concentração dos recursos em um pequeno número de projetos. Em 1995, metade dos recursos estava concentrada em apenas 10 projetos;
6. Canalização de grande quantidade de recursos para institutos e fundações criados pelas próprias empresas;
7. Apoio a empreendimentos culturais de nítido potencial mercantil, que deveriam ser desenvolvidos sem os recursos públicos das leis de incentivo. Os exemplos neste caso são muitos;
8. Concentração dos recursos em determinadas regiões do país, em especial em algumas zonas de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1994, mais de 90% dos recursos foram para a região Sudeste e em 1998, este valor era quase 85%. (MOISES, 2001, p. 48)

Como se todas estas e outras possíveis críticas não bastassem, outro dado preocupante agrava ainda mais o panorama: a posição central que as leis de incentivo passaram a ocupar na circunstância cultural brasileira, diferente do que ocorre em muitos outros países, onde elas existem. Devido à conjuntura de avanço e consolidação de um modelo neoliberal, tais leis, na prática e no imaginário, tomaram o lugar das políticas de financiamento e, ainda mais grave, foram transformadas praticamente na política cultural oficial do estado brasileiro. O governo FHC/Francisco Weffort foi emblemático neste

sentido. Nele o Estado quase abdicou de seu papel na cultura, reduzindo-o ao mero repassador de recurso via leis de incentivo. O mercado assumiu seu lugar como ente que define apoios e “políticas” culturais.

Estado, mercado e inibição da política

A predominância desta lógica corrói o poder de atuação do Estado, que praticamente abdica de deliberar e realizar políticas culturais, e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados. O Estado brasileiro transforma-se em um mero repassador de recursos também no campo cultural. Qualquer outra intervenção sua é prontamente contestada e taxada de dirigismo cultural pelos setores sociais hegemônicos.

O desprezo da política e do Estado, própria do neoliberalismo, provoca uma ruptura entre o cultural e o político, com o esquecimento da política e a ocupação de seu espaço pela afirmação do mercado, como ente adequado e capaz de regular a sociedade e a cultura. A hegemonia do neoliberalismo como “pensamento único”, quando se impõe, interdita imaginar possíveis alternativas, imprescindíveis à realização da (grande) política; bloqueia a invenção de novos horizontes e inibe a criação, porque oblitera a percepção das tensões e da diversidade. Por certo, este é um dos efeitos mais perversos do neoliberalismo sobre a política e a cultura.

A combinação entre retração do Estado e a lógica de financiamento sintonizada com os preceitos neoliberais hegemônicos no mundo e no país faz que parcela considerável do campo cultural identifique, sem mais: política de financiamento, políticas culturais e leis de incentivo. O Estado como agente responsável por políticas culturais é esquecido, a não ser como re-

passador da imensa maioria dos recursos. A intensa divulgação das marcas das empresas nas atividades culturais apoiadas nas leis de incentivo faz com que público e sociedade imaginem equivocadamente que existe uma grande mobilização de recursos privados para a cultura. A sedimentação e a persistência deste ideário de inspiração neoliberal na sociedade e no campo cultural empobrecem a imaginação e são, ainda hoje, potentes obstáculos ideológicos à formulação de alternativas de políticas culturais e de financiamento no Brasil.

Crise e revisões radicais: Vestígios do discurso Neoliberal

Ser radical é enfrentar e revirar sem medo os vestígios neoliberais que impregnam os discursos atuais das políticas culturais. Apesar da crise, o discurso neoliberal persiste, como se ela fosse apenas um deslize menor passível de ser sanado dentro do receituário imposto impiedosamente nos últimos 30 anos.

Em muitos trechos que permeiam documentos insuspeitos de políticas culturais podem ser ouvidas, subliminarmente ou não, persistências e ressonâncias neoliberais. Um exemplo recorrente são as frases, que formuladas em estilos variados, assumem sempre o seguinte sentido: “O Estado deve apoiar o desenvolvimento da cultura, mas não pode produzir cultura”. Sem mais, fica evidente a definição subliminar de um papel do Estado e a tentativa de interditar sua atuação. Submeter este enunciado a um pequeno exercício interpretativo pode ajudar a entender os equívocos contidos nesta formulação, hoje tão assentada e reproduzida mesmo em documentos e autores “de esquerda”.

Por certo, o objetivo da política cultural deve ser a criação: ampliada, diversificada, plural e democratizada da cultura pela sociedade (civil), dotada das mais equânimes e qualificadas condições para o desenvolvimento desta produção.

Entretanto, este objetivo estratégico não pode ser acionando como contraposto para interditar o papel cultural do Estado e mesmo a produção de cultura pelo Estado em áreas que sejam vitais para a vida cultural e que não estejam sendo contempladas: seja porque a sociedade não dispõe de condições para isto; seja porque o mercado não demonstra apetência e interesse em investir nestas esferas culturais. Mas o papel cultural do Estado não pode ser reduzido só à possível produção cultural em áreas desamparadas.

Voltando a frase emblemática – “O Estado deve apoiar o desenvolvimento da cultura, mas não pode produzir cultura” –, em uma primeira interpretação, aparentemente aceitável, é possível afirmar que o Estado não deve produzir cultura de modo unilateral, à margem e acima da sociedade, ou que ele não pode, igualmente, produzir, impor ou sequer induzir escolhas estéticas ou teóricas. As tentações de artes, ciências e culturas oficiais têm, todas elas, tristes memórias. A concordância com tais precauções e perigos não significa automaticamente aceitar a interdição da iniciativa do Estado, mas aponta para uma necessária e rigorosa delimitação das fronteiras de seu papel, determinando a legitimidade ou não de sua atuação.

A produção cultural do Estado não implica, sem mais, em artes e ciências oficiais. A experiência histórica tem demonstrado que o Estado democrático tem possibilidade de produzir cultura, sem subsunção automática à visão oficial. Um Estado, regulado democraticamente pela sociedade, pode conformar uma cultura pública, não redutível à mera feição estatal. As universidades públicas brasileiras, mantidas pelo governo federal e por alguns governos estaduais, são exemplos disto. Difícil afirmar que elas têm produzido uma cultura, arte e ciência oficiais. Mesmo no período da ditadura militar – apesar das intervenções autoritárias que feriram a vida e a gestão universitárias –, nelas não predominou, com facilidade, o discurso oficial.

Ainda mais que a tentativa de limitar a atuação do Estado ao mero apoio, inclusive financeiro, é plena de ilusões, muitas delas intimamente associadas ao esquecimento da política, à prevalência da lógica do mercado e a uma pretensa neutralidade e tecnicidade no trato da dinâmica social e cultural.

Primeira ilusão: a possibilidade de um Estado, singelamente neutro, que funcione tão somente como mero repassador de recursos. A impossibilidade deste Estado parece óbvia. O Estado não só apresenta sempre componentes de classe na sua conformação, como é historicamente um espaço privilegiado de disputa dos atores sociais pelo poder. Por conseguinte, a distribuição de recursos está submetida a tal dinâmica societária.

Segunda ilusão: que é possível ao Estado abdicar de fazer quaisquer escolhas, inclusive referentes às áreas culturais consideradas primordiais e as prioritárias para alocação de recursos. Ou em uma variante mais tecnocrata: que as escolhas são determinadas preponderantemente por opções apenas técnicas. A ausência de escolhas ou a escolha em termos tecnocráticos não têm resistido a nenhuma verificação rigorosa, pois elas pressupõem imaginar um Estado que abandona as escolhas, de modo deliberado, e, por consequência, a política, dado que ela – em sua dimensão maior de grande política no dizer de Antonio Gramsci – deve ser sempre o lugar de escolhas e de alternativas.

Terceira ilusão: que o Estado não esteja envolvido pelos interesses e valores presentes na sociedade, em modalidade hegemônica ou contra-hegemônica. Na contramão desta perspectiva, parece fácil e razoável afirmar que sem interesses e valores sociais não existe vida, política e tampouco Estado. Os interesses e os valores são componentes intrínsecos da dinâmica da sociedade e de todas as suas instituições.

Quarta ilusão: que é pertinente trabalhar com uma noção ampliada de cultura – hoje quase obrigatória nas políticas culturais contemporâneas, pelo menos desde a Conferência Mun-

dial sobre Políticas Culturais realizada pela UNESCO, na Cidade do México em 1982 – e, ao mesmo tempo, desconsiderar o tema dos valores sociais, como se os valores não estivessem inscritos automática e necessariamente na concepção larga de cultura. Com a noção ampliada, não existe possibilidade de políticas culturais que não incorporem o tema dos valores. Caso isto ocorra, estará acontecendo o retorno inevitável, consciente ou inconsciente, a uma concepção estreita de cultura.

O abandonado deste conjunto de ilusões implica em repensar o Estado como instituição, passível de regulações democráticas e sociais, que legitimamente faz e tem políticas, as quais aglutinam e representam interesses, acionam e expressam valores. O que está em jogo, portanto, não é escamotear tais procedimentos, mas torná-los transparentes, dando visibilidade e definindo regras democráticas a serem seguidas de modo rigoroso e explícito.

Um Estado – nem máximo, nem mínimo – pode e deve produzir cultura em íntima conexão e sinergia com a sociedade, desde que seja capaz, enquanto arranjo democrático, de garantir, através de variados dispositivos, uma autonomia relativa para os personagens do campo cultural – criadores eruditos e populares, intelectuais, artistas, cientistas etc. – e da sociedade.

Estado, sociedade e políticas públicas de cultura

Para romper com este imaginário é preciso assumir a crise em todas as suas dimensões e potencialidades. Cabe imaginar – a imaginação em tempo de crise é fundamental – um novo e ativo papel para o Estado.

Um Estado que não esteja nem descolado e nem acima da sociedade, como um ente todo poderoso, que impõe autoritariamente seus interesses e sua vontade política à sociedade. Um Estado que não seja mínimo, reduzido a um suposto su-

porte “técnico” capturado por um mercado, tornado sujeito todo poderoso que regula a sociedade a partir de sua lógica e seus interesses.

Mas um Estado radicalmente articulado com a sociedade, através de políticas públicas, entendidas como políticas necessariamente resultantes do debate e da deliberação compartilhadas com a sociedade. Políticas públicas que liguem, aglutinem e reúnam: Estado e sociedade (civil), sem esquecer as tensões imanentes a qualquer dinâmica social.

Um Estado, afinado com a sociedade, que seja capaz de desenvolver conjuntamente políticas públicas de cultura. Políticas que se coloquem pública e explicitamente como políticas, como alternativas possíveis, e não busquem se impor como horizonte inevitável e indiscutível, escamoteando seu caráter de disputa em circunstâncias determinadas.

Políticas que, de modo cristalino e corajoso, tenham compromisso com uma constelação de valores – dentre eles: diversidade cultural; respeito à alteridade; pluralidade; equidade e justiça sociais – que orienta de modo deliberado suas intervenções, que nada têm, nem desejam ter de neutras. Políticas que não sejam dominadas pelo medo da atuação viva do Estado, inclusive, quando necessário, produzindo cultura, através: da luta na constelação de valores da sociedade; da criação estética e científica e da conformação de políticas culturais, pois como bem observou o ex-ministro Gilberto Gil (2003, p. 11): “[...] formular políticas culturais é fazer cultura.”

Referências

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens (Org.) *A era FHC: um balanço*. São Paulo: Cultura, 2002. p. 627-656.

- DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, p. 45-65, jan./abr. 2005.
- DÓRIA, Carlos Alberto. *Os federais da cultura*. São Paulo: Biruta, 2003.
- GIL, Gilberto. *Discursos do ministro da cultura Gilberto Gil*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.
- MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro et al. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001. p. 13-55. (v. 1)
- PONTES, Ipojuca. *Cultura e modernidade*. Brasília: Secretaria de Cultura, 1991.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida e BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo, Observatório do Itaú Cultural, 2010, p.51-71.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais e novos desafios. In: SANTOS, Maria de Lourdes Lima; PAIS, José Machado (Org.). *Novos trilhos culturais. Práticas e políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2010, p.249-270.
- SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELÍN, Elizabeth et al. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000. p. 27-44.

Terminologias e denominações das atividades da organização da cultura

Leonardo Costa¹

Buscaremos nesse capítulo analisar a multiplicidade de terminologias e denominações dos agentes envolvidos no campo da cultura, mais especificamente dos agentes ligados à organização da cultura. Faremos uma abordagem internacional a partir da experiência anglo-saxônica, passando pela experiência francesa e finalizando com a experiência Ibero-americana e brasileira.

¹
Doutor em Cultura e Desenvolvimento pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, com período sanduíche na Université Paris III (Sorbonne Nouvelle). Professor Adjunto da Faculdade de Comunicação da UFBA.
leo.fcosta@gmail.com

Vale ressaltar, desde já, a diferença fundamental de experiências como a dos Estados Unidos e da França, devido aos seus contrastes de políticas culturais:

[...] o contraste entre uma política cultural marcada sobretudo pelo vulto da presença governamental e um apoio institucional que depende muito mais das orientações e decisões de ‘contribuintes’ privados. (MICELI, 1985, p. 11)

A maioria dos governos europeus estabeleceu no pós-guerra instituições administrativas na área da cultura, dotadas de montantes próprios de orçamento, com a “[...] intenção política manifesta de preservar a tutela do poder público sobre o legado de cada ‘cultura nacional’”. (MICELI, 1985, p. 12)

Diferente do modelo político adotado nos Estados Unidos, que não elege a área da cultura enquanto um bem comum para os cidadãos, não dotando a sua estrutura de gestão pública com organismos como secretarias ou ministérios.

Formação acadêmica em Arts Administration
A experiência norte-americana no que diz respeito à formação de quadros para a organização da cultura é anterior a de muitos países. Como uma profissão e um campo reconhecido de trabalho, a “administração das artes” é um produto das mudanças políticas acontecidas no país desde os anos de 1950. Esse papel foi mais bem definido com a criação da legislação da agência National Endowment for the Arts (NEA), em 15 de setembro de 1965. A luta para criar um sistema para a promoção do crescimento e excelência nas artes levou vários anos e inúmeras audiências no Congresso. Desde a sua criação, o NEA tem ajudado a moldar o cenário das artes nos Estados Unidos através do estímulo a doações por meio de subsídios equivalentes e da

orientação aos grupos de artes sobre as formas de gerir os seus recursos de forma eficaz. O NEA tem como missão apoiar a excelência nas artes – tanto aos novos artistas quanto aos já estabelecidos –, para levar a arte a todos os americanos e assumir a liderança em educação artística.

Na década de 1960 já estavam colocadas as primeiras preocupações em formação na área, quando se percebia que era difícil encontrar profissionais qualificados ou programas de treinamento para *arts administrators*. (REISS, 1979, p. 55) Essas conclusões fizeram parte de um estudo realizado no estado de Nova Iorque, sobre necessidades futuras para a administração das artes, preparado pelo New York State Council on the Arts. O estudo, realizado pelo consultor George Alan Smith, é baseado num questionário para grupos artísticos residentes em Nova Iorque, dos quais 189 deles responderam; e complementado com entrevistas com lideranças na área das principais cidades do estado. O estudo avaliou também o crescimento do mercado, examinando quantas vagas existiam no momento para *arts administrators*, quantas surgiriam em breve e quais seriam as qualificações e experiências necessárias para atuação no setor. Limitações de verba e a falta de reconhecimento da necessidade desse pessoal também foram citadas como problemas no campo. Como conclusão do estudo, Smith declarou que é preciso elaborar um piloto de currículo para administração das artes, e que essa experiência deve ser levada às universidades de forma experimental.

Uma das experiências citadas por Alvin H. Reiss é o Program for Administrative Interns, que foi iniciado em 1961 pela Ford Foundation,² com bolsas para auxiliar a formação e o desenvolvimento de administradores para as artes cênicas:

[...] para ajudar a superar uma falta da gerência competente nas artes performáticas, a Fundação reservou \$ 400.000,00 das apropriações novas e

² www.fordfound.org/archives/item/1961/text/34

anteriores para concessões de ajuda para até trinta internos administrativos em ópera, em organizações sinfônicas, ou no teatro”.

Em 1969 o informativo *Arts Management* trouxe um relatório sobre as atividades dos 71 bolsistas deste programa, indicando que um mínimo de formação pode ser um recurso valioso para quem está à procura de empregos na área. (REISS, 1979, p. 57)

Em janeiro de 1971, quando Hyman R. Faine tornou-se o diretor do programa de graduação em administração das artes na University of California (UCLA), surgiu a primeira experiência acadêmica de formação na área nos Estados Unidos. Depois disso, outras experiências foram surgindo, como o primeiro doutorado na área na University of Wisconsin (em Virgínia), um novo programa de graduação na Drexel University (na Filadélfia) e em cursos de extensão versando sobre *merchandising* da música na University of Miami. Na UCLA os primeiros 14 alunos entraram no programa de cursos e estágios, com disciplinas como *Environment of the Arts World*³ e *Programming Policies of Arts Institutions*.⁴

O ano de 1971 viu ainda o surgimento de outras experiências, tais como: publicações e cursos na área na *Harvard University*; cursos de extensão na University of Santa Clara; mestrados nas School of Education da New York University (NYU), Southern Methodist University, College of Business da University of Utah, e Rollins College. Uma iniciativa importante, no mesmo ano, foi a realização de uma conferência, durante dois dias em Ontário (Canadá), que reuniu representantes dos programas da York University, UCLA, Harvard, Yale e University of Toronto. O diretor do programa de formação em gerenciamento e administração das artes da York, Paul Schafer, comentou num dos encontros que “[...] sentiu-se que a pesquisa de estudos de caso era necessária a um nível, mas que algumas das pesquisas deviam ser dirigidas para questões mais amplas tais como po-

3
Ambiente do mundo das artes.

4
Políticas de programação das instituições de arte.

líticas culturais internacionais e continentais, deslocamentos nos patrocínio das artes, e tendências nas artes”. (REISS, 1979, p. 59, tradução nossa)

Durante os seis anos seguintes há uma proliferação de 19 programas de graduação em administração das artes nos Estados Unidos, que variavam em termos de currículo e foco. Um primeiro estudo que avaliava as diferenças entre esses cursos foi idealizado em 1973, pela University of Utah em parceria com a William H. Donner Foundation, que resultou na publicação *Survey of Arts Administration Training in the United States and Canada*. O pesquisador Douglas Richard visitou as instituições que realizavam cursos na área, e um dos objetivos era implementar um novo currículo no curso sediado na University of Utah em 1975. Outro estudo foi realizado no mesmo período por Leslie Wyatt (University of Texas – Austin), cujo relatório *A Status Study of Curricula for Fine Arts Administration in North America* foi a sua tese de doutorado. Do ponto de vista internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) publicou uma primeira pesquisa sobre programas de formação em *arts administration* e *cultural animators* na Europa e no Canadá em 1980.

No ano de 1977, os diretores de 10 programas de graduação existentes em administração das artes encontraram-se na Indiana University preocupados com o desenvolvimento contínuo no campo. No encontro, trocaram informações sobre os programas e organizaram formalmente um novo grupo nacional, a Association of Arts Administration Educators (AAAE).⁵

Fundado em 1975, a AAAE foi criada para fornecer um fórum para uma comunicação entre seus membros e para advogar o treinamento formal e altos padrões da educação para administradores das artes. A associação, além disso, incentiva seus membros a levar a cabo, publicar, apresentar e disseminar a pesquisa na gerência e administração das artes para reforçar

⁵
www.
artsadministration.
org/.

a compreensão das questões da gerência das artes nos campos acadêmico e profissional. (AAAE, [200-], tradução nossa)

O primeiro presidente da AAAE foi E. Arthur Prieve, do Center for Arts Administration da University of Wisconsin. A associação está presente até os dias de hoje, e no seu *site* é possível encontrar todos os programas de graduação associados na área, o histórico das conferências realizadas e um banco de dados de teses.

No Canadá a primeira organização profissional na área, a Association of Cultural Executives⁶, foi criada em 1976 (e continua em funcionamento atualmente). No seu primeiro ano de existência a associação tinha 115 membros, e era aberta a todos os que se achavam qualificados no setor (mediante pagamento de anuidade). A Associação busca estabelecer padrões profissionais (como código de conduta, descrição de empregos e tabelas de remuneração) e melhorar as condições de trabalho dos seus membros. Seu primeiro presidente foi Peter Swann.

O ACE é uma associação profissional nacional para gerentes culturais. Abrange gerentes de todas as disciplinas da cultura, de todos os níveis do governo, e das organizações privadas e das não lucrativas. [...] A Associação de Executivos Culturais começou em 1976. Peter Swann, diretor fundador do Royal Ontario Museum, começou a Associação como uma rede informal de administradores das artes de nível superior. Algumas das primeiras atividades do ACE revolveram em torno da administração, do emprego e da necessidade de fornecer informação relevante do nível da administração aos administradores das artes. (ACE, [200-], tradução nossa)

Nenhum curso acadêmico sobre administração das artes foi criado na Austrália até o ano de 1978. Antes disso, existiam apenas sessões introdutórias sobre problemas em administração teatral em algumas instituições como o National Insti-

6

www.acecontact.org/.

tute of Dramatic Art em Sydney. Os primeiros movimentos no sentido de uma formação ocorreram em 1968, com o estabelecimento do Australian Council for the Arts (órgão federal que cuidava da criação de políticas e dos subsídios nas artes).

Uma das preocupações do órgão versava sobre a formação de todos os profissionais envolvidos no setor artístico, e o trabalho começou através de programas de *trainee* em diferentes organizações (como no Adelaide Festival of Arts e no Melbourne Theatre Company). Em 1972 o organismo patrocinou o Theatre Administration School, primeiro momento no qual a administração das artes foi considerada como uma profissão e que os administradores tiveram a oportunidade de compartilhar habilidades e examinar os seus problemas – através de artigos que foram entregues por administradores com mais experiência sobre captação de recursos, legislação das artes, realização de turnês, administração financeira etc.

Em 1978 o primeiro programa de formação profissional em administração das artes foi aberto em Adelaide, no College of Advanced Education, sob a direção de Elizabeth Sweeting. Ao mesmo tempo foi criado um curso de graduação no *Victorian College of the Arts* – uma escola de artes multidisciplinar.

Na Grã-Bretanha a aproximação com a formação em administração das artes começou em 1967, pelo Arts Council, com um programa que mesclava estudos em sala de aula com a parte técnica em períodos de residência na London Polytechnic's School of Management Studies. (REISS, 1979, p. 70)

De um modo geral, a experiência anglo-saxônica tem como foco/limite a gerência e a administração das artes – deixando de lado uma noção mais ampla da atuação na área cultural. Tal nomenclatura persiste até os dias de hoje (BYRNES, 2003; STEIN; BATHURST, 2008) e influenciou, em alguns momentos, as terminologias na área da organização da cultura em outros países.

Médiaton Culturelle - Muitas nomenclaturas, pouca distinção?

De certo modo, ocorre uma profusão/confusão de termos para distinguir as atividades profissionais na área cultural na França. Termos como “mediação cultural” – *médiation culturelle* –, tentam organizar um campo de trabalho, mas para isso precisam dialogar com outras nomenclaturas como a animação sociocultural, a administração cultural, e a engenharia cultural.

Do que trata a chamada “mediação cultural”? Um primeiro conjunto de definições é reunido a partir de trabalhos instruídos pela linguística. A mediação aparece como uma atividade de produção de sentido, através da língua, no entorno das experiências compartilhadas das obras de arte. As práticas culturais são marcadas e estruturadas pela sua inclusão nas práticas de comunicação, implementadas pelos signos linguísticos. Tal perspectiva, como a de Bernard Lamizet (1999, p. 452, tradução nossa), propõe uma definição larga, entendida como um “[...] processo que a sociedade se dá para representar-se própria nos espetáculos e nas práticas artísticas, nos seus monumentos, na sua arquitetura e nas suas obras de arte”. **Nessa perspectiva**, o conjunto de atividades produtivas de representação e significação na sociedade participa da mediação cultural.

A mediação representa o imperativo social essencial da dialética entre o singular e o coletivo, e da sua representação em formas simbólicas. A sociedade pode existir apenas se cada um dos seus membros tiver consciência de uma relação dialética necessária entre a sua própria existência e a existência da comunidade: é o sentido da mediação que constitui as formas culturais de pertença e de sociabilidade dando-lhes uma linguagem e dando-lhes as formas e os usos pelos quais os atores da sociabilidade apropriam-se dos objetos constitutivos da cultura que funda simbolicamente as estruturas políticas e institucionais do contrato social. [...] É no espaço público que são levadas a efeito as formas da mediação, que se tra-

ta do lugar no qual é possível tal dialetização das formas coletivas e as representações singulares. O espaço público é por definição o lugar da mediação cultural. (LAMIZET, 1999, p. 9, tradução nossa)

Na medida em que “[...] a cultura se dá visível pela mediação” (LAMIZET, 1999, p. 15, tradução nossa), as políticas culturais aparecem como a tradução institucional da mediação cultural entendida como um trabalho de representação de um lugar social.

Os trabalhos de Jean Caune sobre a mediação cultural também se baseiam em conceitos forjados na linguística. Segundo Caune (1999, p. 16, tradução nossa) a mediação é que “[...] conduz o discurso do sujeito para o outro que ela afeta e põe em movimento”. O autor distingue três entradas:

A primeira refere-se aos usos sócio-políticos do termo e manifesta-se nos discursos funcionais. [...] Vale então como representação que utiliza instrumentos de expressão e suportes de comunicação que permitem aos ‘importantes’ fazer circular a sua visão do mundo e de recolher, eventualmente, a opinião daqueles que se trata de convencer e de seduzir. Conseqüentemente, a mediação desempenha uma função ideológica: aparece como um meio que se dá a instituição (jurídico, político ou cultural) para manter o contato com seus administrados e impor relações e representações sociais. [...] A segunda abordagem é de ordem teórica: implica estabelecer a gênese da noção e escolher os pontos de vista, emprestados às ciências sociais e humanas, que transformam esta noção do senso comum num instrumento de pensamento, ou seja, um conceito. A mediação, nesta perspectiva, deve então ser encarada como um fenômeno que permite compreender a divulgação de formas da linguagem ou simbólicas, no espaço e no tempo, que produzem uma significação compartilhada numa comunidade. Por último a mediação pode ser examinada como um conjunto de práticas sociais que se desenvolvem em domínios institucionais

diferentes e que visam construir um espaço determinado e legitimado pelas relações que se manifestam. (CAUNE, 1999, p. 20, tradução nossa)

Na história da produção e recepção de objetos culturais, os mediadores seriam o conjunto de intermediários pelos quais as obras ou objetos poderiam se tornar conhecidos, compreendidos, recebidos. Os mediadores participariam então da circulação do sistema cultural. Mas temos uma crescente distinção social da organização da cultura, reflexos do processo de complexidade das relações humanas e produtivas que culminou com uma maior divisão social do trabalho, momento no qual carecemos de um “mediador” para este sistema.

A revista *L'Etudiant*, especializada no segmento de público jovem que pretende iniciar ou seguir uma carreira acadêmica, apresenta na descrição do mediador cultural as seguintes características:

O termo ‘mediador cultural’ reporta, sobre o campo, a postos muito variados: encarregado da ação cultural, programador de espetáculos, animador cultural, assessor de imprensa... O ponto comum entre estes diferentes profissionais? Todos têm por missão favorecer o encontro entre as obras e o público e trabalham, em parte ou totalmente, ao contato deste público. Numa biblioteca, num museu, numa sala de concerto ou numa galeria de arte, o mediador cultural trabalha sempre em cooperação com uma equipe. Do seu sentido do contato e suas competências pedagógicas depende o sucesso das ações que leva a cabo. (MÉDIATEUR..., [200-], tradução nossa)

Mas, para além do termo “mediação”, o caso francês comporta uma profusão de outras denominações para as pessoas que atuam na área cultural. Mesmo sendo um importante marco para as políticas culturais internacionais – com a fundação do primeiro ministério no mundo voltado para a cultura –, a área

da organização da cultura francesa é bastante heterogênea, tanto do ponto de vista da atuação no campo quanto do ponto de vista das pesquisas/reflexões acadêmicas sobre o setor.

Parecia então que esta profissão distinguiu-se, como precisa o Diretório das competências concebido pelos membros da Delegação das Artes Plásticas do Ministério da Cultura e da Comunicação: ofícios que contribuem para o conhecimento científico da obra: investigação, documentação, crítica; ofícios que se referem a aquisição, a conservação, à apresentação, a gestão e a administração das obras nos lugares culturais (centros de arte, galerias, museus...); ofícios que se referem às relações com os meios de comunicação social e são da competência das relações públicas (não com os públicos) e constituem o que é chamado de ‘comunicação’. Veremos que a fronteira entre estas diferentes profissões e a de mediação não é sempre tão clara na realidade. (DAVALLON, 2006, p. 10, tradução nossa)

O termo mediação busca trazer de forma explícita a noção de acessibilidade, sendo que para haver uma mediação é importante que se tenha alguma obra e algum público. “A mediação cultural agrupa o conjunto das ações que visam reduzir a distância entre a obra, o objeto de arte ou de cultura, os públicos e as populações”. (BEILLEROT, 2000, p. 679, tradução nossa) O profissional da mediação participaria desse processo, mediando essa relação. Mas, um problema de definição que ocorre com frequência nos estudos franceses diz respeito justamente a essa posição intermediária. Podemos entender esse mediador como aquele profissional que no sistema cultural trabalha com diversas linguagens, sabendo dialogar com as fontes de financiamento, os artistas e os públicos. De fato, essa figura faria uma mediação entre os diversos atores que de algum modo precisam entrar em comunhão num determinado momento.

A mediação cultural exerce-se seja num face a face com populações, seja como organização deste face a face. O primeiro nível é o das operações, dos programas de ações; o segundo nível é o dos projetos, dos dispositivos. Reencontra-se, na distinção entre estes dois níveis, o corte habitual entre concepção e realização. (CAILLET, 2000, p. 9, tradução nossa)

Mas o profissional da mediação em alguns textos também é referido como aquela pessoa que trabalha em exposições, sendo um intermediário entre as obras de arte e o público presente. Segundo Emmanuelle Serres-Palson (2000, p. 38), o papel da mediação cultural é o de colocar em relação diferentes públicos com a instituição museal, o que é possível graças a uma análise e uma organização de conteúdo das exposições. A mediação estaria aqui com o sentido de ajuda, acompanhamento, um intermediário. Faria parte dessa mediação desde a organização prévia de como a exposição deverá ser lida pelo público até a questão dos textos explicativos e a equipe de recepção na produção executiva.

Os mediadores culturais são ‘os novos intermediários culturais’ que vêm ocupar um terreno sobre o qual têm precedido anteriormente os professores, os animadores, os educadores... Distinguem-se dois tipos de estatutos na profissão. Os mediadores que são responsáveis pela concepção dos projetos e das ações (fração superior em capital cultural – chefe de projeto, projetista de exposição, agente de desenvolvimento cultural [...]). E os que são responsáveis pela aplicação dos projetos e das ações (agente local de acompanhamento cultural, mediador do livro, animador de públicos jovens, animador-conferencista [...]). (CAILLET, 2000, tradução nossa)

Anne Fauche (2002) trata a mediação museal em dois níveis: a mediação direta ou presencial; e a mediação indireta ou de suporte. A mediação direta implica na presença física de um mediador no espaço de realização do projeto, enquanto que a

mediação indireta seria mais conhecida pelas proposições onde o público tem um percurso livre. A mediação direta, a qual depende da presença de um profissional da mediação, trabalha com a interação deste profissional com grupos de visitantes e a gestão de como o percurso transcorrerá. Já a mediação indireta (ou de suporte) trabalha com outras possibilidades de suportes físicos, tais como fichas de ajuda à visita, vídeos etc., devendo anteceder a concepção de público para poder realizar um acompanhamento de forma mais pertinente.

Mas, qual seria a melhor definição do conceito de “mediação cultural”? Os estudos franceses na área ainda não dão conta dessa questão. Alguns autores abordam uma vertente ignorando (ou desconhecendo) a outra.

Nos museus e lugares de exposição, os ‘mediadores’ acompanham e orientam a recepção dos visitantes; são o ‘elo de ligação’ das políticas de democratização culturais efetuadas pelo Estado francês durante o século XX. (PEYRIN, 2005)

Trabalhos como a tese de Aurélie Peyrin (2005), são exemplos dessa questão, pois em toda a sua formulação sobre o que seria o campo da mediação e sobre a formação desse profissional a autora apenas dá vazão à mediação como sinônimo, em casos como o da Fundação Cartier, de recepcionistas de exposições.

A função de mediação seria então a de um acompanhante numa exposição?

O posto de mediador é mais frequente nos serviços de públicos: a metade (51%) das pessoas recenseadas na pesquisa ‘Públicos’ é responsável pelo acompanhamento dos visitantes nas salas do museu. Acolhem o público e animam as visitas, enunciando um comentário sobre as obras. (PEYRIN, 2005, p. 94)

Ao trabalharmos entre as obras e o público, o acompanhando e tecendo alguns comentários, fundamos um novo profissional cuja formação estaria enquadrada na mediação da cultura? É preciso ter cuidado aqui para conseguirmos diferenciar os processos da mediação e da animação sociocultural.⁷

7
Animação sociocultural é entendida como um conjunto de operações realizadas por um indivíduo ou um grupo de pessoas para ajustar ou modificar o comportamento humano e seu ambiente em uma base educacional e cultural através de objetivos claramente definidos. (INSTITUT SUPÉRIEUR D'ANIMATION CULTURELLE ET DE LA JEUNESSE, [entre 2000 e 2011])

Uma vez o projeto de exposição formalizado pelos conservadores, estes informam o serviço de públicos dos prazos da programação e as obras escolhidas para a exposição; estes elementos são utilizados pelo responsável do serviço e os mediadores para determinar os temas das visitas e dos ateliers, e para decidir quais visitantes serão visados em prioridade. (PEYRIN, 2005, p. 97, tradução nossa)

Estaríamos abordando aqui uma formação de público? Uma possível área de atuação para os profissionais envolvidos na organização da cultura? Para Peyrin (2005, p. 96) os mediadores elaboram as atividades culturais e pedagógicas que constituem a oferta de acompanhamento de um museu. Por vezes, esses profissionais atuam em atividades de gestão e administração simples, como passar um comando de material necessário. Esse é o real quadro de atuação desta profissão? De acordo com o professor Jean-François Rebeyrotte (informação verbal)⁸, esse quadro estaria definido apenas na área museal, sem nenhuma correlação com as artes cênicas.

8
Entrevista cedida em janeiro de 2009.

De acordo com Jean-Michel Djian, professor da *Université Paris VIII*, a complexidade do ambiente jurídico e econômico da cultura demandou a criação de novos postos de trabalho, com competências e exigências profissionais específicas. Para Djian (1997), a organização de espetáculos/administração cultural se divide da seguinte forma:

- Produtores e empresários de espetáculos;
- Agentes artísticos e diretores de elenco;

- Diretores de instituições culturais;
- Engenheiros de projetos culturais;
- Empresários culturais.

De acordo com Djian (1995, p. 78) o *management culturel* se justifica por diversos fatores: primeiramente a complexidade do campo jurídico no entorno do artista, a evolução do direito do autor e dos aspectos contratuais ligados à sua gestão; em segundo lugar pelos contratos assinados na área, cada vez mais numerosos e de montantes maiores, onde é necessário prever e planificar no tempo (gerir carreiras artísticas variadas) e no espaço (organizar turnês/circulação). O terceiro fato exposto pelo autor concerne à engenharia, ou seja, a obrigação que os profissionais que empreendem na área do espetáculo têm de buscar recursos (subvenções, parcerias, mecenato) e de criar produtos derivados (em muitos casos de projetos eventuais). Essa função de engenheiro cultural (*d'ingénieur culturel*) não cria a princípio um novo *métier*, e sim adiciona uma responsabilidade que se integra progressivamente nas práticas profissionais dos produtores e empreendedores culturais.

Para Djian (1995, p. 15) a complexidade do sistema cultural foi percebida na reforma do ensino superior, quando foi criado, depois de 1993, um DEUG⁹ em “Artes”, conduzindo à formação e ao mestrado em “Artes do espetáculo” com três menções (em dança, em estudos teatrais, e em estudos cinematográficos e audiovisuais). Formação que, segundo Djian, estaria ao lado da produção e da organização de espetáculos, onde a demanda de competências e exigências profissionais se fez mais sentir.

A fileira de formação universitária em relação à mediação cultural tem, sobre um mesmo título, diplomas diversos em termos de qualidade e nível, depois de um histórico de 15 anos buscando fundar essa qualificação. Iniciada sobre um conteúdo multidisciplinar, a primeira formação na área se deu através

⁹ Na França o DEUG equivale a um diploma de estudos universitários gerais, cuja sigla significa: Le diplôme d'études universitaires générales. (DEUG, [200-])

de um mestrado em ciências e técnicas intitulado como “patrimônio e mediação”, inaugurado no ano letivo de 1992-1993. Atualmente os guias de formação na área trazem a opção de “mediação cultural e comunicação” em 24 universidades, com cerca de 150 diplomas dedicados ao *métier* cultural. O número de estudantes na área praticamente dobrou do ano letivo de 1996-1997 para 2001-2002, subindo de 4.700 para 8.500 inscritos nas universidades, dispostas na maioria das regiões francesas. (PEYRIN, 2005, p. 152) Uma característica marcante como contraponto ao caso brasileiro, onde mesmo começando a formação na área da organização da cultura em 1996, apenas quatro anos depois do que o caso francês, ainda temos poucos cursos universitários em alguns estados.

Mas, mesmo com tantos dados no caso francês, há uma desorganização em documentos do próprio Ministério da Cultura e da Comunicação (ALBANEL, 2007), que quando tratam a questão da gestão e da mediação culturais apenas citam a sua existência, sem fornecer listas de centros de qualificação, diferente do exposto em outras áreas tais como a arquitetura ou as artes plásticas.

Centros de formação na área como o AGECIF,¹⁰ oferecem como possibilidades de diferentes cursos: a questão da mediação em relação ao público (criação de projetos territoriais, avaliação de ações em direção de públicos, dentre outros), a gestão financeira (contabilidade, avaliação de custos e cálculo de preço de venda de espetáculos etc.), e a produção de espetáculos artísticos e culturais (produção de um espetáculo de circo e de rua, difusão do espetáculo no exterior, avaliação de recursos técnicos, elaboração de contratos de espetáculos etc.). Nesse caso vemos diferentes nomenclaturas buscando diferentes áreas de atuação no setor cultural.

A formação, de algum modo, busca através da criação de um corpo profissional no campo fornecer aos seus membros uma

¹⁰ Criada pelo Ministério da Cultura e Comunicação francês em 1984, é fruto de uma vontade política de desenvolvimento da vida cultural. Sua missão desde então é buscar favorecer o desenvolvimento das atividades culturais: profissionalizar equipes e consolidar a gestão das estruturas culturais. Questões relativas à economia e ao emprego no setor cultural estão no centro do trabalho da AGECIF, que tem no seu quadro fixo 12 profissionais. Colabora a cada ano com a entidade mais de uma centena de formadores eventuais, profissionais do setor cultural e pedagogos.
<http://www.agecif.com>

identidade social. (PAPADOULOS, 2005, p. 31) A formação profissional se distingue do aprendizado de um *métier*, sobretudo, pelo aspecto teórico da formação – que não é produzido no próprio trabalho. Cada profissão, caracterizada por formações específicas, deve ter suas instâncias especializadas de controle, e a validação da qualificação se efetua pelos pares. Esse é um dos objetivos da Associação de Mediação Cultural¹¹, instituição que reúne os profissionais e os pesquisadores da área desde 1999. A associação discute qual o lugar deste trabalho nas instituições culturais, buscando definir e reconhecer as áreas de atuação da mediação cultural na França.

11
<http://mediationculturelle.free.fr>

A constituição de um corpo profissional também pode ser vista como uma forma de assegurar: o fechamento de um mercado de trabalho; um monopólio das atividades; uma clientela assegurada para os serviços; um emprego estável e uma remuneração elevada; e um reconhecimento da expertise. (DUBAR; TRIPIER, 1988, p. 13) Mas o que vemos ainda, de um modo geral nas profissões ligadas à cultura, é a falta da formação de um corpo profissional propriamente dito, onde há a falta da inscrição dos envolvidos num estatuto, os ganhos são dispares e os diplomas não são uma regra para a entrada no *métier*. (LIOT, 2004, p. 9)

*Animadores, administradores ou gestores?
(in) definições na organização cultural ibero-americana...*

Segundo documento da Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), intitulado *Formación en Administración y Gestión Cultural*, a noção de gestão cultural ingressa no discurso cultural da Ibero-América na segunda metade da década de 1980, tanto nas instituições go-

vernamentais quanto nos grupos culturais comunitários. (OEI, 1997) Pretendia inicialmente ser uma proposta distinta da atividade cultural realizada pelos denominados “animadores e promotores culturais”, “administradores e gerentes culturais” ou “trabalhadores culturais”. (MOREIRA, 2003, p. 23) Tais termos aparecem com uma maior frequência na Ibero-América, em detrimento de denominações como “engenheiros culturais”.

Cada uma dessas definições indica um histórico. A noção de animadores e promotores culturais (*animadores y promotores culturales*) possui uma tradição na Espanha, e busca trazer ferramentas de conhecimento e de educação artística para enriquecer a criatividade pessoal e das comunidades. A animação outorga à atividade cultural a função de incrementar e fortalecer a relação entre os produtores e receptores de cultura. Seus principais objetivos são o incremento das comunidades e o necessário apoio à intermediação com uma importância pedagógica. (ANDER-EGG, 1997; AUGUSTIN; GILLET, 2003)

Há autores, como o pedagogo espanhol José María Quintana Cabanas (1995, p. 152) que ainda buscam diferenciar os termos “animação cultural” e “animação sociocultural”. Para o autor a animação cultural tem como objetivo promover a cultura popular incidindo nos grupos de pessoas, enquanto que a animação sociocultural, algo mais sério e profundo, buscaria uma mudança na realidade, uma atuação intencional para transformar atitudes individuais e coletivas mediante a prática de outras atividades.

Como foi visto anteriormente a denominação de gerentes e administradores das artes (*arts administrators and managers*) tem um peso significativo nos Estados Unidos, acentuando o caráter empresarial na organização das artes. Essa noção contribuiu, na década de 1970, para a conversão da cultura nas esferas política e econômica. Na Ibero-América essa denominação

adquiriu importância no início dos anos de 1980, com programas de formação nessa área.

A noção de trabalhadores culturais (*trabajadores culturales*) é difundida na América Latina, baseando-se numa releitura da obra do pensador italiano Antonio Gramsci, rompendo a distinção entre trabalho material e intelectual. (MOREIRA, 2003, p. 25) Todo trabalho, de alguma forma, seria um emprego cultural – num sentido ampliado de cultura. Além dessas denominações, outras fizeram parte do imaginário, tais como: agentes culturais, atores culturais, tecedores culturais etc.

Com a entrada nos anos 1980 da denominação gestão cultural (*gestión cultural*), podemos pensar três caminhos para se refletir sobre essa noção (MOREIRA, 2003, p. 25):

- A versão sustentada pelo escritor peruano e ex-presidente da Asociación Peruana de Promotores y Animadores Culturales (APPAC) Jorge Cornejo (1989 apud MOREIRA, 2003, p. 25) que afirma que a gestão cultural inclui e assimila as noções anteriores (como animadores e promotores), sem existir contradições ou modificações relevantes entre os termos;
- Há outros autores que preferem sustentar a necessidade de preservar as denominações anteriores; rechaçando a expressão gestão cultural como uma intromissão excessiva do econômico e do mercantil no campo cultural;
- E a versão de outros autores, como Canclini e Martín-Barbero, que consideram que existem transformações importantes na dimensão cultural e que é preciso buscar uma expressão próxima a atual práxis cultural. Entender o gestionável na cultura a luz do que não pode ser gerenciado.

Para Cabanas (1995) a gestão e a animação cultural seriam duas profissões distintas, onde o incremento de uma noção não acarreta necessariamente o declive de outra. Ambas se ocupam da cultura, o que estabelece nexos, analogias e até funções comuns entre as atribuições; mas a animação trabalha diretamente com a demanda (catalizando atitudes coletivas) enquanto que a gestão organiza a oferta. Já Eduardo Delgado i Clavera (1988 apud CABANAS, 1995, p. 155) defende um esvaziamento do termo animação, que não daria conta na contemporaneidade à questões como desenvolvimento cultural.

Teixeira Coelho (1986) tem uma posição crítica em relação à animação cultural. Ao abordar a questão dos centros de cultura na perspectiva da ação cultural, o autor coloca que o que está em jogo é o papel ativo na produção, sem espaço para animadores que buscam incentivar as pessoas a se agruparem para melhor passar o tempo. “Nada, enfim, que levasse as pessoas a reconhecerem seus problemas, sua realidade, e abordarem-nos criticamente através da expressão cultural”. (COELHO, 1986, p. 99)

A função profissional de animação data dos anos de 1960 (POUJOL; MIGNON, 2005, p. 17), com a construção de equipamentos no domínio do lazer. Podemos dizer que o animador cultural tem como prioridades: a difusão cultural; a integração social do público pretendido; e o trabalho coletivo.

Segundo a OEI (1997) a expressão gestão cultural está ligada, pelo menos, a quatro grandes transformações contemporâneas da dimensão cultural:

1. A extensão da noção da cultura por motivos filosóficos, sociais, políticos e jurídicos;
2. A crise das noções de política e desenvolvimento a partir da década de 1970;
3. A necessidade de políticas culturais que gestionem âm-

bitos além da cultura artística, a cultura tradicional e o patrimônio;

4. A aceitação e importância de repensar rigorosamente as inter-relações entre economia e cultura.

Luis Enrique Chabaneau (1997) descreve a emergência do campo profissional da gestão cultural pelos setores públicos e privados uruguaios a partir do ano de 1996. “A gestão da cultura é a resposta contemporânea ao espaço cada vez mais amplo e complexo que a cultura ocupa na sociedade atual.” (CHABANEAU, 1997, p. 24) Uma atividade emergente, que se desenvolve a partir de práticas reais, e não de um planejamento acadêmico.

O desenvolvimento através de práticas ocasiona uma das dificuldades encontradas no campo, que é a do consenso das terminologias: animador cultural, técnico de cultura, produtor, realizador, coordenador cultural, assessor cultural etc. (CHABANEAU, 1997, p. 23) Temos um novo cenário da organização das atividades culturais, onde reconhecemos a necessidade de uma função gerencial na cultura. O autor assinala ainda a importância de se definir a gestão cultural, o seu campo profissional e os diversos agentes, os perfis profissionais com as funções exercidas, a metodologia de trabalho inerente a profissão, as técnicas necessárias e, conseqüentemente, as exigências formativas que acompanham o pleno desenvolvimento profissional.

Para Rubens Bayardo (2008) a gestão cultural é uma mediação, num sentido ampliado em relação ao de José Luis Mariscal Orozco (2006), entre atores e disciplinas que torna possível a distribuição, a comercialização e o consumo de bens e serviços culturais; e articula criadores, produtores, promotores, instituições e públicos para formar o circuito no qual as obras se materializam e adquirem seu sentido social. “Estamos pensando em demandas inovadoras e crescentes relacionadas com

a cultura, que atualmente forma um espaço expandido onde as artes e o patrimônio, que tempos atrás eram identificados como a totalidade, são hoje apenas uma parte, e muito menor, de seu universo” (BAYARDO, 2008, p. 57)

¹²
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Celebridade_\(telenovela\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Celebridade_(telenovela)). Acesso em: 01 mar. 2008.

O caso brasileiro: produção e gestão culturais
Em 2004 a telenovela *Celebridade*,¹² veiculada pela Rede Globo, trouxe como mote principal o embate de duas produtoras culturais – Maria Clara Diniz e Laura Prudente da Costa –, que foram interpretadas respectivamente pelas atrizes Malu Mader e Cláudia Abreu. A trama da novela das oito, principal horário da emissora, de alguma forma colocou em pauta a legitimização e o reconhecimento social de uma profissão até então pouco abordada e em crescente formação. (RUBIM, 2005, p. 13) A produção cultural, mesmo engendrada nos processos internos da própria emissora, até então era pouco conhecida e diferenciada enquanto área de atuação na sociedade. (COSTA, 2007, p. 173)

Alguns livros no Brasil, desde a década de 1970, buscam demonstrar as experiências vividas na prática com a administração das artes, com dados compilados, por exemplo, da administração teatral. (BRITO, 1973; LYRA, 1989) Além de trazer questões como o planejamento na área, perfis profissionais e modelos de contratos, há ainda, conforme estabelecido na época, modelos de documentos que deveriam ser enviados para o registro na censura. (BRITO, 1973, p. 95) São livros que trabalham com a nomenclatura mais próxima do *arts management*, tendo em vista que o termo produtor cultural no Brasil tem um papel mais central a partir do financiamento através das leis de incentivo.

E quando o sentido do produtor se torna sinônimo de criador na área da cultura? No livro *Ação Cultural: idéias e concei-*

tos, organizado a partir da experiência da realização do Curso Regional de Especialização em Políticas Culturais, executado em 1997, a figura do produtor cultural é colocada por diversas vezes como o “artista e intelectual”. (BARBOSA et al., 2002, p. 32) É interessante notar como a divisão de nomenclatura no campo da cultura pode sofrer mudanças, mesmo num curso de capacitação de agentes para lidarem com a gestão de políticas culturais. Em algumas partes do livro, que tem textos que relatam a atuação do MinC naquele momento, o termo produtor cultural ganha sentido de criador artístico. (BARBOSA et al., 2002, p. 126)

Para Francisco Paulo de Melo Neto (2000, p. 42) as áreas de promoção e produção cultural são bem distintas: a produção é inerente ao mundo simbólico, à criatividade e sensibilidade artísticas (o produtor seria o criador); enquanto o promotor cultural estaria vinculado ao mercado, a questão da oferta e da procura, da organização e difusão do produto cultural. Posição que marca uma diferença em relação ao que é comumente utilizado no campo, que entende o produtor preferencialmente como aquele profissional que atua no *backstage*, e não no *proscênio*.

“Uma das características dessa emergência recente e, por conseguinte, da ausência de tradição na conformação específica desse momento é a falta de sedimentação inclusive na sua nomeação”. (RUBIM, 2008, p. 52) No Brasil temos um caso semelhante ao apresentado nas experiências francesa e ibero-americana (profusão/confusão de nomes na área da organização da cultura), e, muitas vezes, termos que poderiam exprimir situações diferentes no campo de trabalho são utilizados como sinônimos. (TATSCH, 2001, p. 6) Essa falta de diferenciação é um dos pontos que afeta a profissionalização, já que é necessário primeiramente reconhecer o que de novo traz a complexificação do setor cultural. Precisamos ir além

das (in)definições que apresentam os termos “gestão” e “produção” como sinônimos de uma mesma atividade no campo da organização.

Gestão cultural é um termo relativamente recente no cenário cultural brasileiro. Pressupõe procedimentos administrativos e operacionais, mas não se resume a eles. Pressupõe também a gerência de processos no campo da cultura e da arte, mas vai além dele. Para melhor conceituarmos o campo da gestão cultural, podemos articulá-lo a ideia de mediação de processos de produções material e imaterial de bens culturais e de mediação de agentes sociais os mais diversos. (RODRIGUES, 2009, p. 77)

O sexto número da *Revista Observatório do Itaú Cultural* (2008) apresenta um especial sobre os profissionais da cultura e a formação para o setor. A primeira matéria, cujo título é *Os fazeres e os saberes dos gestores de cultura no Brasil*, busca traçar um perfil do gestor cultural:

[...] um dos profissionais-chave do setor [...]. Cabe a ele, entre muitas outras atribuições, promover a produção de bens culturais e facilitar a sua circulação, cuidando para que o acesso público a esses bens seja garantido. (OS FAZERES..., 2008, p. 6)

Através de entrevistas com pesquisadores e responsáveis por organizações culturais no Brasil, foi constatado que a formação desse profissional é uma necessidade que urge para o setor.

Não existe cultura sem seu momento organizativo. Mesmo determinadas manifestações culturais ditas espontâneas não podem se realizar sem organização. Mas esse caráter inerente e ‘natural’ talvez tenha obscurecido a imediata atenção com esse movimento, que só recentemente emergiu como espaço de práticas e formulações. (RUBIM, 2008, p. 52)

São citadas algumas posições sobre as diferentes terminologias utilizadas no setor, como a de Albino Rubim, que “[...] vê o gestor não como aquele que formula ou implementa diretrizes culturais, mas como o profissional que está à frente de projetos permanentes de cultura”. (OS FAZERES..., 2008, p. 10) Já “o produtor cultural [...] organizaria projetos específicos e descontinuados no tempo, dentro ou fora da esfera governamental”. (OS FAZERES..., 2008, p. 10) Pensamos que essa diferença talvez traga alguns problemas, quando refletimos a ação de produtores culturais em projetos que são continuados (com edições anuais, por exemplo), mas ainda não são considerados programas que atuam dentro de alguma diretriz maior. Talvez a diferenciação fique mais clara a partir dessa questão, do trabalho em programas (feito por gestores) e em projetos (feitos por produtores).

Já Maria Helena Cunha (2008, p. 13) “[...] vê o produtor cultural como alguém que caminha de mãos dadas com o gestor, sob a sua coordenação”. Essa visão tenta tratar a questão a partir de uma relação lado a lado (ao caminhar de mãos dadas), onde um coordena o outro. A produção pode estar, em alguns momentos, sob a coordenação da gestão, mas isso não marca necessariamente uma diferença fundamental das atuações. Cremos que a atuação na esfera micro não precisa, necessariamente, estar a todo o momento sob a batuta da esfera macro. Ou estaríamos sempre trabalhando num macro-determinismo?

Maria Helena Cunha cita o exemplo que “[...] até as empresas particulares deixaram de pensar somente em projetos pontuais. Se elas se envolvem em um festival, por exemplo, vão querer promover edições continuadas”. (OS FAZERES..., 2008, p. 14) Não cremos que só por ser considerada uma ação continuada estamos trabalhando necessariamente com gestão. A ação pode ser continuada, mas se ela não está envolvida a

partir de diretrizes que marcam o seu lugar e a sua razão numa estrutura estamos trabalhando numa esfera micro.

Sobre o caso brasileiro, onde o termo produção cultural tem uma maior tradição em relação ao termo gestão cultural, é abordado que, a partir de uma visão neoliberal, “[...] o produtor, no contexto único das leis de incentivo, substituiu a idéia do gestor porque a cultura teria passado a ser vista como produto de mercado, obedecendo a suas flutuações”. (OS FAZERES..., 2008, p. 11)

“Pensar e planejar o campo da produção, circulação e consumo da cultura dentro de uma racionalidade administrativa é uma prática que pertence aos tempos contemporâneos”. (CALABRE, 2008, p. 66) Uma das dificuldades que temos para definir as profissões e as atividades culturais, e propor programas de formação e capacitação que respeitem as especificidades dessas atividades; é a atuação num “campo novo, com fronteiras fluidas”. (CALABRE, 2008, p. 66)

Referências

ACE - Association of Cultural Executives. *About Ace*. [200-]. Disponível em: <<http://www.acecontact.org/About%20ACE/Aboutace.html>>. Acesso em: 02 set. 2009.

ALBANEL, *Christine*. *L'enseignement supérieur Culture*. Paris: Ministère de le culture e de la communication, 2007.

ANDER-EGG, Ezequiel. *Metodología y práctica de la animación socio-cultural*. Buenos Aires: LUMEN/HVMANITAS, 1997.

AAAE - Association of Arts Administration Educators. *About*. [200-]. Disponível em: <<http://www.artsadministration.org/about/>>. Acesso em: 02 set. 2009.

AUGUSTIN, Jean-Pierre; GILLET, Jean-Claude. *La animación sociocultural: estrategia de acción al servicio de las*

- comunidades. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2003.
- BARBOSA, Lúcia Machado; BARROS, Maria do Rosário Negreiros; BIZERRA, Maria da Conceição (Org.). *Ação cultural: idéias e conceitos*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2002.
- BAYARDO, Rubens. *A gestão cultural e a questão da formação*. Revista Observatório Itaú Cultural, São Paulo, n. 6, jul./set. 2008.
- BEILLEROT, Jacky. Médiation. In: ÉTÉVÉ, Christiane; CHAMPY, Philippe. *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*. Paris: Nathan, 2000.
- BRITO, Moema Renart de. *Manual de administração teatral*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.
- BYRNES, William J. *Management and the arts*. Boston: Focal Press, 2003.
- CABANAS, José María Quintana. *Relaciones entre Animación sociocultural y Gestión cultural*. Pedagogía Social, n. 12, 1995.
- CAILLET, Elisabeth. *Médiateurs pour l'art contemporain*. Paris: La documentation Française, 2000.
- CALABRE, Lia. Profissionalização no campo da gestão pública da cultura nos municípios brasileiros: um quadro contemporâneo. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 6, jul./set. 2008.
- CAUNE, Jean. *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*. Saint-Martin-d'Hères (Isère): Presses Universitaires de Grenoble (PUG), 1999.
- CHABANEAU, Luis Enrique. Gestor cultural, una profesión emergente. *Revista Prisma*, Montevideo, n. 8, 1997.
- COELHO, Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COSTA, Leonardo Figueiredo. Precedentes para uma análise sobre a formação e a atuação dos produtores culturais. In: FERREIRA, Giovandro Marcus; DALMONTE, Edson Fernando (Org.). *Comunicação e pesquisa: região, mercado e sociedade digital*. Salvador: Edufba, 2007.

- DAVALLON, Jean. *Etat des lieux des professionnels de la médiation culturelle en Rhône-Alpes*. [S.l.: s.n.] 2006.
- DEUG - Diplôme d'études universitaires générales. In: Wikipedia, [200-]. Disponível em: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/deug>>. Acesso em: 20 fev. 2009.
- DJIAN, Jean-Michel. *Les métiers du spectacle*: théâtre, musique, danse, art lyrique, cirque et cinéma. Paris: Le Monde-Editions, 1995.
- _____. *Ingénierie et management culturels*: métiers et filières de formation. Paris: Association Française d'Action Artistique, 1997.
- DUBAR, Claude; TRIPIER, Pierre. *Sociologie des professions*. Paris: Armand Colin, 1988.
- FAUCHE, Anne. La médiation-présence. *La lettre de l'Ocim*, Dijon, n. 83, 2002. Disponível em: <<http://www.ldes.unige.ch/publi/vulg/3-articles.pdf>>
- INSTITUT SUPÉRIEUR D'ANIMATION CULTURELLE ET DE LA JEUNESSE. Animação cultural. [entre 2000 e 2011] Disponível em: <http://www.mes.tn/francais/formation/p_ani_cul.htm>. Acesso em: 21/03/10.
- LAMIZET, Bernard. *La médiation culturelle*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- LIOT, Françoise. *Le métier d'artiste*: les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création. Paris: L'Harmattan, 2005.
- LYRA, Heloísa (Org.). *A cena pelo avesso*: subsídios para apostila sobre a organização do conhecimento da administração teatral. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1989.
- MÉDIATEUR Culturel. *Letudiant*. [200-]. Disponível em: <<http://www.letudiant.fr/metiers/secteur/culture/mediateur-culturel.html>>. Acesso em: 04 dez. 2008.
- MELO NETO, Francisco Paulo de. *Marketing de Patrocínio*. Rio de Janeiro: Sprint, 2000.

MICELI, Sérgio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão. In: MICELI, Sérgio; GOUVEIA, Maria Alice. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

MOREIRA, Elena. *Gestión cultural: herramienta para la democratización de los consumos culturales*. Buenos Aires: Longseller, 2003.

OEI - Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. *Formación en administración y gestión cultural: tercera entrega*. Madrid, 1997. Disponível em: <<http://www.campus-oei.org/culto03.htm>> Acesso em: 16 set. 2010.

OS FAZERES e os saberes dos gestores de cultura no Brasil. *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 6, jul./set. 2008. Disponível em : http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2798&pag=2. Acesso em : 20 jun. 2011

PAPADOULOS, Kalliopi. *La crise des intermittent-e-s: vers une nouvelle conception de la culture?* Paris: L'Harmattan, 2005.

PEYRIN, Aurélie. *Faire profession de la démocratisation culturelle. Travail, emploi et identité professionnelle des médiateurs de musées*. Tese (Doutorado em Sociologia), École des hautes études en sciences sociales, 2005.

POUJOL, Geneviève; MIGNON, Jean-Marie. *Guide de l'animateur socio-culturel*. Paris: Dunod, 2005.

REISS, Alvin H. *The Arts Management Reader*. New York: Marcel Dekker, 1979.

RODRIGUES, Luiz Augusto F. Gestão cultural e seus eixos temáticos. In: CURVELLO, Maria Amélia et al. (Org.). *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro: 2007-2008*. Rio de Janeiro: Uerj/Decult, 2009.

RUBIM, Albino. Formação em organização da cultura no Brasil. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 6, jul./set. 2008.

RUBIM, Linda. Produção cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: Edufba, 2005.

SERRES-PALSON, Emmanuelle. Les nouveaux espaces communicationnels des musées, médiation culturelle e NTIC en contexte muséal. In: GELLEREAU, Michele (Org.). *Médiation des cultures*. Villeneuve d'Ascq (Nord): Université CDG – Lille 3, 2000.

STEIN, Tobie S.; BATHURST, Jessica. *Performing arts management: a handbook of professional practices*. New York: Allworth Press, 2008.

TATSCH, Flavia Galli. *Gestores e mediadores: profissionais da cultura, agentes de transformação*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

Algumas notas sobre comércio internacional de bens e serviços culturais

*Paulo Miguez*¹

Um dos traços que marcam em força a contemporaneidade é o lugar de destaque que nela ocupa a cultura. Tal não significa desconhecer, por óbvio, a importância da dimensão cultural em outros momentos da história. A afirmação ganha sentido, contudo, quando voltamos o olhar para a constituição da sociedade moderna, tendo em conta o papel que neste processo desempenhou a cultura. Ou seja, se à Modernidade correspondeu, como uma de suas mais importantes características, a emergência de um campo da cultura relativa-

¹ Professor Adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA e membro do Conselho Estadual de Cultura. Coordenador do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.
paulomiguez@uol.com.br.

mente autônomo em relação a outros campos, como o da religião, na circunstância contemporânea, a cultura transbordou o seu campo específico alcançando outros campos da vida social, a exemplo dos campos político e econômico. É o que observa, por exemplo, Albino Rubim, chamando a atenção para o fato de o espraiamento da cultura na direção de outras dimensões da vida em sociedade não significa, a qualquer título, o desaparecimento, da cultura enquanto um campo social específico: “Na contemporaneidade, a cultura comparece como um campo social singular e, de modo simultâneo, perpassa transversalmente todas as outras esferas societárias, como figura quase onipresente”. (RUBIM, 2007, p. 148)

São muitos os sinais que atestam a singularidade da cultura na vida contemporânea, do transbordamento que experimenta em relação aos limites do seu campo específico. Na academia, por exemplo, a cultura deixou de ser objeto exclusivo das Ciências Sociais e passou a integrar estudos e pesquisas nas diversas áreas do conhecimento. Na condição de “recurso” (YÚDICE 2004), capaz de acionar políticas voltadas para a promoção da inclusão social, para a requalificação de centros urbanos, para estimular a geração de emprego e renda etc., a cultura tem lugar garantido na agenda de instituições governamentais, agências multilaterais, bancos de desenvolvimento e organizações não-governamentais. Carlos Moneta (2005, p. 50) chega a sugerir que, ao assumir “[...] um rol trascendente en el campo de las ideas y de la acción internacional”, desde finais do Século XX, a cultura vem equiparando-se, em termos de interesse e preocupação, às questões ambientais, e, assim, oferece-se como elemento capaz de explicar “desde las formas de funcionamiento de las empresas (la cultura organizativa) hasta la ‘nueva economía de la TIC (Tecnologías de Información y Comunicación)”. (MONETA, 2005, p. 51)

Contudo, ainda que se faça presente em vários domínios da vida social ativando distintas interfaces, é nos enlaces com o campo da economia que de forma mais acentuada a cultura tem vindo a despertar a atenção de estudiosos, de *police makers* e de organizações e instituições as mais diversas. Com efeito, a contabilidade do que é chamado de economia da cultura exhibe números que impressionam pela magnitude. No plano global, por exemplo, as estimativas do Banco Mundial apontam para uma participação de, aproximadamente, 7% das atividades econômicas da cultura no PIB mundial e indicam, para os próximos anos, uma taxa média de crescimento deste setor em torno de 10%. Igualmente, são grandiosos os números quando o foco se desloca para a participação da cultura no âmbito das economias nacionais, a exemplo dos casos norte-americano e britânico, duas das mais poderosas economias do planeta.

Nos EUA, país que controla a maior fatia do mercado cultural mundial, as chamadas indústrias do *copyright*, ou seja, aquelas que produzem e/ou distribuem bens que incorporam propriedade intelectual (indústria editorial, do audiovisual, fonográfica e do *software*), representaram 11%, do PIB norte-americano, ou seja, U\$ 1,52 trilhões (IIPA, 2009) – números que são ainda mais significativos quando a eles somam-se os resultados de outros setores da economia cultural, como parques temáticos, museus, *show business* etc. Na Grã-Bretanha, dados de 2005 dão conta de uma participação do setor cultural no PIB da ordem de 8,2%. (BRITISH COUNCIL, 2005)

Certamente que são muitas as razões que justificam a centralidade da cultura na cena contemporânea. Daí que a antropóloga Lourdes Arizpe (2001, p. 13) afirme, com propriedade, que “A cultura será sem dúvida uma das principais questões da sustentabilidade, do desenvolvimento e da governabilidade no século XIX”. Daí, também, que, na mesma linha de raciocínio, o relatório final do projeto *Pensamento Renovado de Inte-*

gração, desenvolvido pelo Convênio Andrés Bello, expresse a compreensão de que “[...] el mundo en este siglo se contituirá no en torno a lo geopolítico, ni a lo geoeconómico, sino principalmente en torno a lo geocultural”. (GARRETÓN, 2003, p. 7)

Todavia, e mesmo correndo o risco de que tal argumento possa soar como uma perigosa capitulação frente ao economismo, não há como desconhecer que a dimensão alcançada pela economia da cultura, caracterizada por um gigantesco mercado que, dominado por grandes conglomerados de produção e distribuição de conteúdos culturais, funciona em escala global e movimenta cifras astronômicas, é um aspecto de importância inquestionável que explica, justifica e legitima, sobremaneira, o lugar destacado de que desfruta a cultura na atualidade.

Um fato que expressa largamente a pujança alcançada pela economia da cultura é, seguramente, a significativa presença dos bens e serviços simbólico-culturais no comércio internacional onde respondem, segundo dados da Unesco compilados com base nas estatísticas da Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento, UNCTAD, por uma movimentação financeira da ordem de US\$1,3 trilhão. (UNESCO, 2005)

Não há dúvidas que números como estes sejam razão mais que suficiente para impor, recorrendo ao léxico da área de Relações Internacionais, o deslocamento da cultura do amplo repertório das *low politics* (educação, saúde, emprego, segurança etc.) para a seleta e restrita agenda de temas que, considerados vitais para os Estados, como defesa e segurança, política exterior e comércio internacional, conformam as chamadas *high politics*. Atesta tal deslocamento, particularmente, a presença significativa da questão dos serviços audiovisuais, desde os anos 1990, na pauta de negociações multilaterais sobre a liberalização do comércio internacional.

A problemática do comércio internacional de bens e serviços simbólico culturais, entretanto, não é nova. Remonta aos

anos 20 do século passado. Contudo, ainda que este comércio, como é óbvio, alcance variados setores da produção cultural, muito especialmente das indústrias culturais, tem sido o cinema, desde então, o carro-chefe dos embates e debates suscitados por esta problemática, o que, considera Armand Mattelart (2006, p. 14), “[...] é normal, pois o cinema antecipa as relações de força que irão marcar a internacionalização da produção e da circulação dos produtos das indústrias culturais.” Aqui é bom lembrar que o lugar do cinema como elemento-chave das negociações sobre o comércio internacional de produtos culturais se deve ao fato de ser, este, um setor das indústrias culturais, já agora ampliado na perspectiva do conceito de audiovisual (que inclui, além do cinema, o rádio, televisão aberta e por assinatura, o vídeo e os jogos eletrônicos), que movimenta um mercado de US\$ 450 bilhões em todo o mundo. (DIAS, 2008) Assim é que o protagonismo das indústrias audiovisuais não se limita, tão somente, à arena das negociações sobre comércio internacional. Hernan Galperin (1998, p. 11), por exemplo, em estudo dedicado à questão das indústrias culturais nos acordos de constituição do NAFTA², da União Europeia e do Mercosul, anota que “Ninguna otra industria ha generado tanto debate sobre la legitimidad y los límites económicos, políticos y institucionales de los procesos regionales de integración”.

A questão central que desde as primeiras décadas do século XX mobiliza os enfrentamentos quanto ao comércio de produtos (bens ou serviços) da cultura é a discussão sobre o que Mattelart (2006, p. 12) nomeia como “o estatuto particular dos ‘produtos de espírito’”, isto é, nas palavras de Hernan Galperin (1998, p. 11), “[...] as complejas cuestiones sobre la relación entre economía, cultura y identidad social.”

E é à volta desta questão que, efetivamente, os embates têm, desde sempre, vindo a ser realizados. A Primeira Guerra Mundial impõe a redução da produção cinematográfica europeia

² O North American Free Trade Agreement (NAFTA), ou Tratado Norte-Americano de Livre Comércio, é um bloco econômico formado por Estados Unidos, Canadá e México ratificado em 1993 e em vigor desde 1994.

que, desde os primórdios do cinema, capitaneada pela França, liderava a produção mundial de filmes, chegando a deter 70% do mercado norte-americano através de empresas francesas como a Gaumont e a Pathé Frères. (MATTELART, 2005) Findo o conflito mundial, os EUA assumem a liderança da produção e distribuição cinematográficas em escala mundial o que leva, em contrapartida, à adoção das primeiras políticas públicas dedicadas ao estabelecimento de cotas para a importação de filmes em países como a França, a Inglaterra, a Alemanha e, fora do continente europeu, o Canadá. Seu fundamento, a compreensão de que a

[...] preservação do pluralismo, o primado da missão cultural e pedagógica (educar, informar, distrair), a defesa da identidade e a soberania nacional requerem a formação de um espaço que escapa às lógicas imediatistas econômicas e financeiras do mercado. (MATTELART, 2006, p. 14)

Tais políticas vigem, não sem dificuldades, até o final da Segunda Guerra Mundial. A partir de então, no bojo do processo de reconstrução das economias europeias devastadas pela guerra, os EUA, através do Plano Marshall, impõem, como condição para a ajuda financeira, o abrandamento da política de cotas – numa altura em que as produções, astros e estrelas hollywoodianas conquistavam corações e mentes mundo afora. A tais imposições, apenas a França vai opor forte resistência, inclusive com grande mobilização de atores, cineastas, produtores e técnicos ligados à Federação Nacional do Espetáculo, que saem às ruas em 1947, forçando o Governo Francês a retroceder quanto aos compromissos assumidos por conta dos Acordos Blum-Byrnes³ – assinados um ano antes, e que estabeleciam, como uma contrapartida para a concessão de créditos destinados ao pagamento das dívidas de guerra da França, a abertura do mercado cinematográfico francês às produções de Hollywood,

3
O North American Free Trade Agreement (NAFTA), ou Tratado Norte-Americano de Livre Comércio, é um bloco econômico formado por Estados Unidos, Canadá e México ratificado em 1993 e em vigor desde 1994.

portanto, com o evidente objetivo de enfraquecer as políticas de cota então em vigor – e a implementar políticas de proteção à produção cinematográfica nacional. (MATTELLART, 2005)

Em 1950, sob a égide da Unesco, é celebrado o Acordo de Florença, cujo objetivo principal era facilitar o intercâmbio internacional de conhecimentos científicos, tecnológicos e culturais através da redução ou eliminação de barreiras comerciais e alfandegárias. Todavia, as regras então estabelecidas – e atualizadas posteriormente pelo Protocolo de Nairóbi, assinado em 1976 – nada tinham em comum com os princípios liberais que nortearam as ideias de livre-comércio que ancoravam as normas aprovadas no âmbito do recém constituído GATT - General Agreement on Tariffs and Trade.⁴ Ao contrário, o Acordo então subscrito pela comunidade internacional baseava-se estritamente nos princípios estabelecidos pela própria Unesco que advogava a livre circulação de ideias, princípios, portanto, próprios do campo cultural.

Nos anos 1980, a questão volta a ser destaque quando a Comunidade Europeia abre uma discussão sobre a necessidade de marcos legais que amparem a constituição de um espaço audiovisual europeu. Mesmo sem alcançar o consenso necessário para avançar na questão, em 1989, por exemplo, a UE convida os países-membros a estabelecerem cotas em favor das produções audiovisuais europeias, nos gêneros ficção e documentário, nas grades de programação das televisões.

Em 1993, a questão do audiovisual – e por extensão, da produção fonográfica e editorial – alcança o GATT, já ao final do ciclo de negociações da Rodada Uruguai. Na sequência, o tema transita para a agenda da Organização Mundial do Comércio (OMC), organização que, criada em 1994, vai substituir o GATT no trato da estratégica questão das relações comerciais internacionais.

É a chegada ao GATT, com certeza, o marco mais recente e importante envolvendo a questão do comércio internacional

⁴ O GATT (em português, Acordo Geral sobre Pautas Aduaneiras e Comércio) é um conjunto provisório de regras e normas sobre comércio internacional estabelecido em 1947, no âmbito dos Acordos de Bretton Woods, celebrados no Pós-II Guerra Mundial. Vigorou entre 1948 e 1994, período em que foram realizadas oito rodadas multilaterais de negociações sobre variados aspectos do comércio internacional, a última das quais, a Rodada Uruguai, decorrida entre 1986 e 1994. Em 1994, o GATT dá lugar à OMC, que passou a funcionar em janeiro de 1995.

5
É o caso da cláusula conhecida como “nação mais favorecida”, pela qual toda e qualquer concessão comercial de um país membro da OMC deve se estender a todos os demais países membros, e, também, da cláusula chamada de “tratamento nacional”, segundo a qual o tratamento dispensado por um país membro ao produto importado tem que ser o mesmo dispensado ao produto nacional. (UNESCO, 2000)

de produtos da cultura. É aí, lembra Armand Mattelart (2006, p. 15), que “[...] na queda-de-braço com os Estados Unidos ... uma doutrina de ‘exceção cultural’ se formaliza”. Ou seja, ganha relevância na cena global, a tese de que os bens e serviços simbólico-culturais não podem receber o mesmo tratamento das outras mercadorias pois são portadores de sentido e de valores e expressam as identidades culturais de cada país. Na prática, esta tese vai significar o estabelecimento de “regras de exceção” na aplicação das cláusulas⁵ que regulam o comércio internacional de bens e serviços quando referidas a determinados setores da produção cultural, especialmente as indústrias audiovisuais. Vai significar, também, a possibilidade da adoção de cotas de tela e a implementação de políticas nacionais de promoção e fomento da produção audiovisual pelos vários países.

Na mesma linha de Mattelart (2006), vão as observações de Divina Frau-Meigs (2002, p. 4), que também enxerga nas negociações no GATT um caráter estrategicamente emblemático. Segundo esta estudiosa,

El debate sobre la ‘excepción cultural’ es una de las primeras crisis de la posguerra fría que pone a prueba la alianza entre los países de la esfera atlántica. Quizás sea eso lo que la hará pasar a la historia. Y es que, en efecto, la posguerra fría no puso en cuestión el poder político, estratégico y militar de los Estados Unidos; sin embargo, las tentativas de resistencia a la dominación norteamericana se dibujan en el eje diplomático y en el eje sociocultural. La excepción cultural constituye un ejemplo de ello: se trata de una estrategia de resistencia contenida, menos contra una América conquistadora que contra una América seductora, la América del síndrome HHMMS, ‘Harvard and Hollywood, McDonald’s and Microsoft Syndrome’ (Joffe). Es la primera conflagración de tamaño natural entre la idea de mundialización y la de americanización. (FRAU-MEIGS, 2006, p.4)

Fato é que a Comunidade Europeia, impulsionada particularmente pela França, obtém êxito nas negociações do GATT na defesa da tese da “exceção cultural”, o que resultou, em termos práticos, na retirada dos serviços audiovisuais da alçada dos acordos de livre comércio e na homologação do direito dos países à implementação de políticas nacionais de fomento à produção audiovisual – vale lembrar que o Canadá, país fortemente engajado na defesa da “exceção cultural” durante as negociações da Rodada Uruguai, pouco antes já obtivera resultados semelhantes a este nas negociações com os EUA no âmbito do Acordo de Livre-Comércio Norte-Americano. (MATTE-LART, 2006)

Vitoriosa, mas considerada excessivamente defensiva por vários países já que a questão da cultura era tão somente tratada em termos de salvaguardas comerciais, a tese da “exceção cultural” cede lugar à noção mais ampla e complexa de diversidade cultural. Assim é que, à entrada do novo século, a discussão sobre a adoção de um marco normativo internacional que desse conta das questões envolvendo a diversidade cultural ganhou força e velocidade. Em 2000, a União Europeia acolhe a noção de diversidade cultural. Em 2001, o Canadá lidera a formação e empresta todo apoio à Rede Internacional sobre Política Cultural (RIPC), que reúne mais de 60 ministros da cultura e inscreve nos seus documentos a demanda por tal instrumento normativo. Um ano depois, a 31ª Conferência Geral da Unesco aprova a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural (UNESCO, 2006a). Em outubro de 2005, em Paris, o processo é coroado com a aprovação,⁶ pela 33ª Conferência Geral da Unesco, da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. (UNESCO, 2006b) Essa Convenção veio respaldar substantivamente o protagonismo contemporâneo da esfera cultural.

6
A Convenção foi aprovada com 148 votos a favor, dois contra (dos EUA e Israel) e quatro abstenções (da Austrália, Honduras, Nicarágua e Libéria).

7

A realização da Mondiacult, em 1982, representa o coroamento de um processo iniciado em 1968, quando a Unesco, na sua 15ª Conferência Geral, aprovou uma resolução convocando a 1ª Conferência Intergovernamental sobre os Aspectos Institucionais, Administrativos e financeiros das Políticas Culturais, reunião que teve lugar em 1970, em Veneza. A seguir a esta foram realizadas conferências regionais sobre o mesmo tema: Eurocult (Helsinque, 1972); Asiacult (Jacarta, 1973); Africult (Accra, 1975); Americacult (Bogotá, 1978); e Arabcult (Bagdá, 1981). (KAUARK, 2009)

Especialmente importante para o reforço do enlace entre cultura e desenvolvimento, este instrumento é o culminar de um processo de acumulação construído ao longo de mais de duas décadas pelo campo da cultura sob a liderança da Unesco. Neste percurso, um marco digno de realce é a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), organizada pela Unesco em 1982 na Cidade do México⁷. Neste encontro é formulado um conceito ampliado de cultura, chama-se a atenção para o fato de ser a cultura uma base indispensável para o desenvolvimento sustentável e são esboçados, pela primeira vez, os contornos de uma noção de política cultural fundada no reconhecimento da diversidade cultural. (DECLARACION..., 1982) Em janeiro de 1988, na sequência da Mondiacult, a ONU lança a Década Mundial do Desenvolvimento Cultural (1988-1997) e, simultaneamente, a Unesco cria a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento que, dentre outros renomados intelectuais, conta com a presença de Claude Lévi-Strauss e Celso Furtado. Em 1996, o trabalho realizado por esta Comissão dá origem ao relatório intitulado *Nossa Diversidade Criadora* que reafirma as teses aprovadas pela Mondiacult e formula uma agenda internacional dedicada a mobilizar a comunidade internacional para o enfrentamento dos desafios envolvendo a conjunção cultura e desenvolvimento, esta, já claramente articulada com a ideia de diversidade cultural. (CUELLAR, 1997) Em 1998 a Unesco realiza, em Estocolmo, a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento que propõe um plano de ação dedicado ao reforço do papel das políticas culturais nas estratégias de desenvolvimento, afirmando a necessidade de proteção e promoção da diversidade das culturas. (KAUARK, 2009)

Obviamente que, mais alargada em sua base conceitual-programática e intenções normativas que a tese da “exceção cultural”, a Convenção aprovada pela Unesco dialoga, ao longo dos

seus 35 artigos, com as questões centrais que concernem à problemática do comércio internacional de bens e serviços culturais.

Assim é que, baseada no princípio incontornável de que a diversidade cultural é um patrimônio comum da humanidade e na compreensão de que os bens e serviços culturais são dotados de uma dupla natureza, ou seja, possuem uma dimensão simbólica e dimensão econômica, a Convenção expressa o direito soberano dos Estados de implementarem políticas culturais destinadas a proteger e promover suas indústrias culturais; decide não incluir no seu texto compromissos adicionais em termos de propriedade intelectual; proclama sua determinação em não subordinar-se a outros instrumentos normativos internacionais (a exemplo dos tratados que, no âmbito da OMC regulam o comércio internacional);⁸ afirma que a diversidade cultural demanda a criação de mecanismos internacionais de cooperação, inclusive financeiros; e reconhece a necessidade imperativa do estabelecimento de um equilíbrio nas trocas internacionais de bens e serviços culturais, questões e princípios que, sem mais, ampliando a doutrina da “exceção cultural”, oferecem-se como um território privilegiado para o equacionamento dos embates e desafios travados pelos produtos da cultura na arena do comércio internacional.

Todavia, alerta o especialista no tema da diversidade cultural José Márcio de Barros, as promessas contidas na Convenção da Unesco quanto às possibilidades da relação entre cultura, diversidade cultural e desenvolvimento – relação que alcança, por óbvio, a problemática do comércio de bens e serviços culturais – não podem ser dadas como líquidas e certas. (BARROS, 2008) Quanto a isto, inclusive, não é demais lembrar, diferentemente da OMC, a Convenção da Unesco não tem poderes para aplicar sanções em caso de descumprimento do que estabelece seu texto. (MATTELART, 2006)

8

Aqui, no que concerne às relações da Convenção com os outros tratados internacionais, prevalece, claramente, ideia de “apoio mútuo, de complementaridade e de não-subordinação”. (UNESCO, 2006a)

Os enfrentamentos que, no âmbito da OMC, a cultura continuará a travar com as posições livre-cambistas, esgrimidas particularmente pelos EUA, devem partir, como é evidente, das conquistas consolidadas no texto da Convenção da Unesco. Entretanto, muito ainda está por ser feito neste particular. Acima de tudo, é preciso superar, com urgência, romantismos ingênuos e celebracionismos improdutivos, é necessário adotar uma noção de diversidade cultural que ultrapasse a mera constatação antropológica (BARROS, 2008), e é imperativo, por fim, o acionamento de políticas que atuem no sentido de traduzir as conquistas alcançadas pela Convenção num projeto efetivo de construção de relações comerciais internacionais que, considerando as especificidades dos bens culturais, acionem o desenvolvimento cultural de todas as nações.

Referências

ARIZPE, Lourdes (Org.). *As dimensões culturais da transformação global: uma abordagem antropológica*. Brasília: UNESCO, 2001. 320p.

BARROS, José Márcio. Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. In: _____. (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 15-23.

BRITISH COUNCIL. *Mapping the creative industries: the UK context*. London, 2005.

CUELLAR, Javier Pérez de. (Org.). *Nossa diversidade criadora - Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Unesco*. Campinas: Papirus; Brasília: UNESCO, 1997. 416 p.

DECLARACIÓN de México sobre las Políticas Culturales. In: CONFERENCIA MUNDIAL SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES, 1982, México D.F. Disponível em: <http://

portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>. Acesso em: 21 maio 2006.

DIAS, Fernando de Souza. *Conteúdo audiovisual no mundo e no Brasil*. In: PAINEL TELEBRASIL, 52., 2008. Costa do Sauípe, BA. Apresentação em power point. Disponível em: <<http://www.telebrasil.org.br/painel/52/palestras/7/fernando-de-souza-dias.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2009.

FRAU-MEIGS, Divina. “Excepción cultural”, políticas nacionales y mundialización: factores de democratización y de promoción de lo contemporáneo. *Quaderns del CAC*, n. 14, sep./dic. 2002. Edição especial: Globalización, industria audiovisual y diversidad cultural. Disponível em: <<http://www.audiovisualcat.net/publicaciones/Q14franca.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2006.

GALPERIN, Hernan. *las industrias culturales en los acuerdos de integración regional: el caso del NAFTA, la UE y el MERCOSUR*. Brasília: UNESCO, 1998. 68p.

GARRETÓN, Manuel Antonio (Org.). *El espacio cultural latinoamericano: bases para una política cultural de integración*. Santiago: Fondo de Cultura Económica; Convênio Andrés Bello, 2003.

IIPA - International Intellectual Property Alliance. Copyright industries in the U.S. economy: the 2003-2007 report. Washington D.C, 2009. Disponível em: <<http://www.iipa.com/pdf/IIPASiwekReport2003-07.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

KAUARK, Giuliana. *Oportuna diversidade: a participação do Ministério da cultura do Brasil durante a negociação da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. 2009. 187 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005. 168p.

MATTELART, Armand. Mundialização, cultura e diversidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 31, p.12-19, dez. 2006.

MONETA, Carlos J. Visiones, política económica internacional y diversidad cultural. OIC - Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, n. 2, p. 50-55, abr. 2005. Dossier Diversidade cultural.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. *Teorias e políticas da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 140-148.

UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2006a.

UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2006b.

UNESCO - United Nations Education, Science and Culture Organization. *Culture, trade and globalization: questions and answers*. [Paris]: UNESCO Publishing, 2000. 69p.

UNESCO INSTITUTE FOR STATISTICS. *International flows of selected cultural goods and services, 1994-2003: defining and capturing the flows of global cultural trade*. UIS, Montreal, 2005. 99p.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Políticas culturais: indicadores e informações como ferramentas de gestão pública

Lia Calabre¹

A história das políticas públicas de cultura no Brasil é constituída, em sua grande maioria, por grupos de ações concentradas em períodos de exceção democrática, mais especificamente na Ditadura do Estado Novo (1937-1945) e na Ditadura Militar (1964-1984). A criação do Ministério da Cultura em 1985 não resultou em elaboração ou consolidação de políticas públicas para a área. A partir de 2003, da gestão do Ministro Gilberto Gil, identifica-se um esforço de recolocar as questões das relações Estado

¹
Doutora em História – UFF.
Pesquisadora e chefe do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), professora do MBA de Gestão Cultural e de Produção Cultural da UCAM. Autora de Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI (FGV, 2009).
liacalabre@rb.gov.br.

e cultura na pauta do governo, na forma de políticas públicas, agora com um caráter democrático e participativo.

Segundo o estudioso mexicano Eduardo Nivón Bolán (2006, p. 54):

Agora bem, a verdadeira novidade de nosso tempo (quer dizer desse período de modernidade que surgiu a partir da segunda guerra mundial) é a percepção da política cultural como uma globalidade, ou melhor, como uma concepção que articula as ações isoladas que, há muito tempo, já se aplicavam aos distintos setores culturais. Na atualidade, a política cultural tornou-se algo mais que a simples soma das políticas setoriais relacionadas com a arte e a educação artística, supondo um esforço de articulação de todos os agentes que intevêm no campo cultural [...]. É a partir desses elementos que considero que a institucionalização da cultura seja uma das características básicas do período em que vivemos.

A proposta deste artigo é a de discutir a importância e a necessidade da produção de informações que subsidiem os trabalhos de gestão pública no campo da cultura, e mais do que isso, da construção de indicadores, que permitam a elaboração, o acompanhamento e a avaliação das políticas públicas na área da cultura. Para tal, vamos estabelecer diálogos com o campo da produção de indicadores sociais e com alguns trabalhos já realizados no Brasil a partir do convênio estabelecido entre o Ministério da Cultura (Minc) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Pressupõe-se que a elaboração de políticas públicas deve ser precedida por estudos com base em diagnósticos, que no processo de implementação seja interpretado se os impactos reais correspondem aos planejados e sejam submetidas à avaliação, este um procedimento imprescindível para o desenvolvimento e/ou a reformulação de políticas e ações implementadas pelos governos. Para a execução de todas as fases destacadas existem

dois elementos fundamentais: a existência de informações sobre o objeto da política e de ferramentas de avaliação.

As problemáticas aqui levantadas levarão em conta a necessidade da elaboração de políticas públicas, entendendo-as dentro de uma perspectiva participativa, ou daquilo que Tenório e Saravia (2007, p. 126-127) conceituam como gestão social: “[...] ações do poder público que são implementadas com a participação da sociedade civil”, ou seja, um “[...] processo por meio do qual a sociedade contribui à *res publica* através das diferentes instâncias já existentes no Estado, como é o caso dos conselhos municipais”.

A história das políticas públicas no Brasil tem na década de 1930 um marco fundamental. Foi a partir desse período que a gestão pública passou a ser pensada com base em uma racionalidade administrativa, buscando a eficiência na condução dos negócios públicos. As novas práticas representaram o fim de um modelo personalista de administração pública. Segundo Eli Diniz (1991, p. 26), “[...] o aperfeiçoamento e a diversificação dos instrumentos de intervenção do Estado nas diferentes esferas da vida social e política viabilizaram a implementação de um projeto nacional acima das rivalidades entre as elites.”

Nos resultados do recenseamento de 1940, encontramos um volume dedicado à Cultura Brasileira, organizado por Fernando Azevedo, no qual o governo descreve sua intenção de criar um órgão de pesquisa estatística para a área de educação e cultura. Já existia, dentro do Ministério (que era da educação e saúde) o Serviço de Estatística da Educação e Cultura (SEEC), criado em 1937, que fornecia ao IBGE informações, como as publicadas nos anuários estatísticos do período. O serviço acabou se tornando um órgão de informações exclusivas da área da educação, mesmo antes da criação do Ministério da Cultura.

Na década de 1960 e, com maior intensidade a partir de 1964, é retomada a discussão sobre a necessidade de implementação

de programas e ações por parte do governo federal, no campo da cultura, alicerçados por uma política nacional. O órgão responsável pela tentativa de aprovação de uma política de cultura foi o Conselho Federal de Cultura (CFC). Em 1974, o Ministério da Educação e Cultura lançou a Política Nacional de Cultura.

O projeto político federal, na área da cultura, desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970 pelo CFC, apresentava uma grande preocupação com as informações em geral. O Conselho ressentia-se da ausência de informações, em âmbito nacional, sobre a produção e as manifestações artísticas e culturais, sobre estrutura dos órgãos gestores da cultura e apontava para a necessidade da integração das ações entre os três níveis de governo. As poucas informações existentes sobre a área encontravam-se pulverizadas entre diversos órgãos. Já havia sido diagnosticada a necessidade de uma coleta sistemática de informações sobre o campo da cultura. Apesar da expressa preocupação com as informações (de coleta e sistematização) e com a necessidade de um trabalho integrado entre os três níveis de governo, presente em inúmeros documentos da época, nenhuma ação específica foi implementada

Passando ao campo dos indicadores sociais pode-se observar um processo diferente. Na virada da década de 1960 para 1970, o país vivia um processo de rápido desenvolvimento econômico – que ficou conhecido como o “Milagre brasileiro” – e passou a sofrer fortes críticas, principalmente dos organismos internacionais, pelo aprofundamento do grau de desigualdade social existente – fato que se repetia nos chamados países de terceiro mundo. Para buscar rebater/sanar a crise, ainda na década de 1960, o governo efetuou um investimento na produção de instrumentos de mensuração e no estabelecimento de marcos conceituais e metodológicos para medir os efeitos das mudanças no campo social. Segundo Jannuzzi (2002, p. 54), foi inaugurado o que viria a ser chamado de “movimento de indi-

cadores sociais”, onde “[...] os sistemas nacionais de produção e disseminação de estatísticas públicas passaram a incorporar novas dimensões investigativas e a produzir de forma sistemática relatórios sociais.” Ou seja, buscava-se a construção de instrumentos que permitisse um acompanhamento mais cuidadoso das políticas e a sua conseqüente avaliação. Ainda segundo o autor, uma expectativa exagerada para com os efeitos do planejamento e avaliação na área de políticas públicas, fez com que, a partir de meados dos anos 1970, surgisse uma grande desconfiança quanto à utilidade dos sistemas de indicadores sociais. Posição que foi superada em meados da década de 1980.

Ao longo das décadas 1990 e 2000, no Brasil, a área da cultura volta a integrar, gradativamente, o rol das políticas públicas, ou seja, daquelas áreas que têm suas atividades integradas às do conjunto do planejamento público. Tal fato ocorre nos três níveis de governo (federal, estadual e municipal). Entretanto, pouco se avançou no sentido do acompanhamento e da avaliação das ações e políticas (estas últimas mais raras) empreendidas no campo da cultura pelo setor público. Na verdade o que há disponível são, no máximo, relatórios de atividades, na maioria das vezes individualizados pelas diversas instituições que compõe o Ministério da Cultura ou secretarias de governo.

Desde 2005, o Ministério da Cultura está se debruçando sobre as propostas de construção de um Plano Nacional de Cultura, de um Sistema Nacional de Cultura e de um Sistema Nacional de Informações Culturais. As questões das desigualdades regionais, sociais e econômicas afetam o campo da cultura de maneira idêntica ao conjunto das políticas públicas e “[...] a função da administração pública é a de atender, sem discriminação, as pessoas que habitam num país ou quaisquer de suas subdivisões.” (TENÓRIO; SARAVIA, 2007. p. 111)

Em 2004, o Ministério da Cultura firmou com o IBGE um amplo convênio na área da produção de informações sobre a

² O IBGE já havia incluído na Munic, por iniciativa própria, um bloco sobre equipamentos culturais (1999 e 2001) e a existências de conselhos de cultura (2001).

cultura, que vem apresentando uma série de resultados/produtos. É importante ressaltar a excelente acolhida recebida pela proposta do MinC por parte da equipe do IBGE. O primeiro resultado do convênio foi a reapresentação de um bloco sobre cultura na Pesquisa de Informações Básicas Municipais, Munic, em 2005.² A Munic é uma pesquisa de caráter censitário que percorre o conjunto dos municípios brasileiros. O segundo produto do convênio é o desenvolvimento de uma base consistente e contínua de informações relacionadas ao campo da cultura, tendo como fonte as pesquisas regulares realizadas pelo próprio Instituto e a construção de indicadores culturais, “[...] de modo a fomentar estudos, pesquisas e publicações, fornecendo aos órgãos governamentais e privados subsídios para o planejamento e a tomada de decisão, e aos usuários em geral, informações para estudos setoriais mais aprofundados.” (IBGE, 2007b, p. 9) E um terceiro produto, em elaboração, é a construção de uma conta satélite de cultura.

Dados os primeiros passos, que desvelaram as potencialidades das pesquisas correntes realizadas pelo IBGE, em termos de informações sobre o campo da cultura, e da produção de indicadores de caráter mais geral, passamos a um outro desafio: o de criar indicadores culturais que subsidiem a elaboração de políticas públicas. Ou seja, necessitamos produzir ferramentas/instrumentos que permitam avaliar políticas, projetos e ações na área da cultura. Segundo Jannuzzi (2006, p. 16):

As estatísticas públicas – dados censitários, estimativas amostrais e registros administrativos – constituem-se, pois, na matéria-prima para a construção de indicadores sociais. O que diferencia a estatística pública de um indicador social é o conteúdo informacional presente, isto é, o valor contextual da informação disponível neste último.

A construção de indicadores, e no caso da cultura não pode ser diferente, deve estar assentada inicialmente em duas perguntas: 1. O que queremos medir? ; 2. Porque queremos medir algo? Indicadores culturais devem se prestar a subsidiar as atividades da gestão pública de cultura, tendo como princípio básico o de que a cultura é um direito do conjunto dos cidadãos que está garantido pela Constituição. Um indicador informa algo sobre uma realidade, a mensuração sistemática das ações e políticas nos permite perceber as mudanças que estão sendo processadas.

Realizando um exercício de possibilidades de construção de indicadores na área da cultura, podemos começar com o que (e quais) deveriam ser os indicadores no campo do consumo cultural, como mapear níveis de exclusão cultural (como é feito com os campos da educação, saúde ou social). E aí surge a uma primeira grande questão: o que são níveis de exclusão cultural? Essa pergunta passa a ter um sentido muito mais complexo quando se deixa de operar com um conceito de cultura associado às práticas e saberes artísticos e eruditos e se passa a trabalhar com um conceito amplo de cultura, como conjunto de saberes e fazeres, como acesso a produção e fruição, como um lugar propiciador de múltiplos diálogos.

Para a elaboração de políticas culturais, temos que possuir – e tratar de maneira efetivamente diferenciada – os dados das práticas, da produção, do consumo, dos serviços etc., pensando tais informações como essenciais para a construção de ferramentas de monitoramento da realidade. É fundamental não perdermos de vista que a lógica de produção das informações que se encontram atualmente disponíveis (IBGE, Banco Central, sociedades arrecadoras, fontes do tesouro etc.), foi elaborada para atender às perguntas do governo, oriundas, na maioria das vezes, da área econômica, ou para fiscalização pública contábil.

No caso da cultura para o aprofundamento do conhecimento sobre a área, não é necessário somente produzir indicadores, necessitamos ainda, e muito, da produção de informações. Os processos de produção e consumo na cultura são complexos, fugindo em diversas oportunidades a classificações convencionais, muitos deles restritos ao campo que chamamos da informalidade.

Trabalhando com uma visão abrangente de cultura, torna-se fundamental a delimitação dos campos a serem monitorados (práticas, produção, consumo, serviços etc.), e mais do que isso, quais os objetivos do monitoramento de cada um deles (elaboração de políticas setoriais, acompanhamento de resultados de projetos etc.). Para uma gestão pública da cultura eficaz não é necessário medir todos os elementos da mesma maneira. Agora é indispensável, sim, um grau abrangente de conhecimento da área e uma delimitação mínima do que deva ser responsabilidade do Estado.

Ao apresentar o sistema de informações estatísticas do Ministério da Cultura da Espanha, Maria Ángeles Corrales explica que os indicadores culturais disponíveis são elaborados a partir de estatísticas oficiais que estão incluídas no Plano Estatístico Nacional. Este reúne pesquisas, sob a orientação do Ministério da Cultura, tais como as de hábitos e práticas culturais; as de financiamento e gasto público com cultura; as de museus e coleções museográficas; e, as de edição de música. Os indicadores são construídos com informações sobre a cultura do Plano Estatístico Nacional, somadas a outra série de dados de origem diversa – fiscal, de comércio exterior, econômicas.

O trabalho com as estatísticas permite elaborar indicadores de carácter setorial (referidos a setores culturais concretos) e de carácter transversal (que afetam os diversos setores culturais). (PÉREZ CORRALES, [200-], p. 2-3)

Pensando nessa tipologia de indicadores, podemos ter na cultura:

- **Indicadores de caráter setorial** – música, teatro, museus, dança, circo, livro e leitura etc.
- **Indicadores de caráter transversal** – emprego, empresas, gastos culturais, propriedade intelectual, comércio exterior de bens culturais etc.

E aqui surge uma primeira questão quanto aos trabalhos que já estão disponíveis no Brasil que, em sua maioria, apresentam resultados agrupados, de abrangência nacional. Num país com a nossa diversidade, informações agregadas nacionalmente são fundamentais para a construção de uma conta-satélite de cultura, na discussão sobre o papel que o setor da cultura representa frente a outros dentro do contexto da economia nacional, porém contribuem pouco, por exemplo, no sentido da criação de indicadores que monitorem e subsidiem a elaboração de políticas setoriais e locais que devem ser aplicadas levando em conta as peculiaridades regionais. Temos ainda o fato de que, após a constituição de 1988, com a descentralização administrativa, os municípios também passaram a ter que planejar e acompanhar ações implementadas nas diversas áreas da administração pública. É importante frisar que a função do IBGE é da produção do conjunto das estatísticas oficiais do país, em bases quantitativas. A realização de pesquisas qualitativas é necessária, porém deve ocorrer em outras instâncias.

Novamente recorrendo às definições de Januzzi sobre o campo social, destaca-se que para ser empregado tanto na avaliação de políticas públicas, quanto em uma pesquisa acadêmica, um indicador deve deter um bom grau de confiabilidade, e para tal um indicador social deve:

Ter um grau de cobertura populacional adequado aos propósitos a que se presta; ser sensível a políticas públicas implementadas; ser específico a efeitos de programas setoriais; ser inteligível para os agentes públicos e públicos alvo das políticas; ser atualizável periodicamente, a custos razoáveis; ser amplamente desagregável em termos geográficos, sociodemográficos e socioeconômicos; e, gozar de certa historicidade para possibilitar comparações no tempo. (JANNUZZI, 2002, p. 57)

A partir das questões acima colocadas podemos afirmar que a produção e o tratamento de informações no campo da cultura nos últimos anos vêm sofrendo uma enorme transformação, seja a ocorrida dentro do IBGE, seja em outros institutos de pesquisa da área pública e da área privada. O grande desafio que se apresenta é o de transformar tais informações em indicadores. Procedendo a uma rápida análise das informações disponíveis, e utilizando a tipologia acima apresentada, observamos que e a maior parte delas nos permite, no máximo, a construção de indicadores transversais.

Vamos utilizar a ideia da construção de uma Política de Livro e Leitura para fazer um exercício de elaboração de indicadores setoriais, mapeando as informações necessárias para a avaliação das etapas da elaboração e da implementação da política (que estão representados nos indicadores de esforço), e da etapa final com a política em pleno funcionamento (representada pelos indicadores de resultado).

Indicadores setoriais: Políticas de livro e leitura

Indicadores de esforço:

Número de bibliotecas públicas – informação existente;

Acervos – informação inexistente com demanda de pesquisa específica;
Redução de impostos sobre o papel para a produção de livros – informação existente;
Produção editorial nacional – informação possível de ser reunida;
Canais de distribuição de livros – informação muito dispersa.

Indicadores de resultados

Crescimento do número de bibliotecas – informação existente;
Aumento do público leitor das bibliotecas – informação inexistente;
Aumento na produção de títulos e da tiragem dos livros – informação pouco sistematizada;
Redução dos preços finais ao consumidor – informação inexistente;
Ampliação e diversificação dos pontos de vendas – informação inexistente;
Práticas individuais de consumo de livros – informação praticamente inexistente, com demanda de pesquisa específica;
Práticas individuais de leitura – informação dispersa, com demanda de pesquisa específica.

Foram agregadas acima informações de três naturezas, de forma a permitir a avaliação de tipologias de ação específicas dentro de uma política setorial do livro e da leitura. A primeira delas diz respeito à democratização do acesso, a segunda à produção de livros e a terceira ao consumo associado à prática da leitura. Por exemplo, mostrando de uma maneira simplificada, ao efetuar a avaliação de uma política do livro, ou seja, aquela que gera a ampliação da produção de livros no Brasil, as ações “diminuição no preço do papel” e o estímulo ao aumento

dos pontos de venda, devem ser acompanhadas pela avaliação da ampliação de títulos anuais lançados no mercado, cruzados com os números das tiragens e os preços finais da obra ao consumidor. Já para elaborar e avaliar uma política de leitura e democratização de acesso são necessárias outras informações para compor os indicadores específicos. O índice de existência de bibliotecas públicas necessita ser analisado tanto em relação ao público diário, quanto à população local e mesmo ao deslocamento geográfico dos usuários. Os dados de renda *per capita* devem ser levados em conta em uma política da disseminação da compra de livros pela população.

No campo social, por exemplo, Jannuzzi (2002, p. 60) cita a construção de indicadores para avaliar as políticas sociais a partir de três aspectos relevantes: “[...] indicadores para avaliação da eficiência dos meios e recursos empregados, indicadores para avaliação da eficácia no cumprimento das metas e indicadores para a avaliação da efetividade social do programa.” Essa foi, de certa maneira, a lógica que orientou o exercício acima descrito.

A motivação do exercício apresentado não foi a de definir conclusivamente quais seriam os indicadores indispensáveis para a avaliação de uma política do livro e da leitura, mas a de demonstrar que a produção de indicadores, de qualquer natureza, tem que estar estritamente associada aos objetivos da medição que se deseja realizar, e que a produção de informações pode gerar indicadores, mas tal processo não ocorre de forma automática. Além disso, dada à diversidade cultural – que também é econômica e social – do país, as políticas públicas de caráter nacional devem contar com estratégias regionais de implementação e formas de avaliação com bases em informações coletada de forma igualmente regional. Há a necessidade de fazer crescer a produção de dados específicos para a cultura nos órgãos estaduais e municipais de estatística, da mesma forma

que é necessária a regionalização dos dados produzidos pelos organismos de caráter nacional.

Para terminar, é necessário ressaltar o cuidado necessário para a utilização de indicadores na análise e avaliação das conjunturas diversas. Por exemplo, como afirmam diversos especialistas, retratar as condições dos serviços de saúde não é a mesma coisa que avaliar as condições de saúde da população. No caso da cultura, avaliar a existência ou não de equipamentos culturais não significa mensurar a dinâmica cultural de uma região. Não podemos falar da inexistência de cultura ou na pobreza cultural de uma determinada região pelo fato de que nela não existam salas de cinema, de teatro ou mesmo bibliotecas. Nesse caso o que se está aferindo é o índice de acesso e um determinado tipo de prática cultural. É necessário muito cuidado com a especificação exata do que se pretende medir a partir da elaboração de indicadores culturais.

Referências

DINIZ, Eli. Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1999. p. 21-37.

FREY, Klaus. Políticas públicas: um debate conceitual e reflexões referentes à prática de análise de políticas públicas no Brasil. *Planejamento de políticas públicas*, Brasília, n. 21, p. 211-259, jun. 2000. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/pub/ppp/ppp21/Parte5.pdf>>

GARCIA, Ronaldo Coutinho. Subsídios para organizar avaliações da ação governamental. *Planejamento de políticas públicas*. Brasília, n. 23, p. 07-70, jun. 2001. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/pub/ppp/ppp23/Parte1.pdf>

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Perfil dos municípios brasileiros: cultura* – 2006. Rio de Janeiro, 2007a.

_____. *Sistema de informações e indicadores culturais: 2003-2005*. Rio de Janeiro, 2007b.

JANUZZI, Paulo de Martino. Considerações sobre o uso, mau uso e abuso dos indicadores sociais na formulação e avaliação de políticas públicas municipais. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 51-72, jan./fev. 2002. Disponível em: http://www.ebape.fgv.br/academico/asp/dsp_rap_artigos.asp?cd_edi=14

_____. *Indicadores sociais no Brasil: conceitos, fontes de dados e aplicações*. Campinas/SP: Alínea, 2006.

NIVÓN BOLÁN, Eduardo. *La política cultural: temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA; FONCA. 2006.

PÉREZ CORRALES, Maria Ángeles. *Estadísticas e indicadores culturarles: sistema de informacion estadística em el Ministério de Cultura [200-]*. Disponível em: <http://www.mcu.es/cooperacion/docs/MC/Estadisticas_e_indicadores_culturales.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2009.

TENORIO, Fernando G.; SARAVIA, Enrique J. Escorços sobre gestão pública e gestão social. In: MARTINS, Paulo Emílio Matos; PIERANTI, Octávio Penna. *Estado e gestão pública: visões do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2007.

Indicadores sociais para gestão local de políticas públicas de cultura¹

*Maurício Siqueira*²

A elaboração e a divulgação de indicadores culturais pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2007, que teve como parceiro o Ministério da Cultura do Brasil, abriram uma oportuna e importante discussão acerca do uso de indicadores sociais e culturais na formulação e implementação de políticas públicas de cultura. Neste texto busca-se trazer essa discussão para o campo da gestão local das atividades culturais, notadamente nos municípios de médio porte, como realidades complexas.

1

O presente artigo baseia-se em trabalho apresentado na VIII Reunión de Antropología del Mercosur, Buenos Aires, 29 de setembro de 2009.

2

Sociólogo, pesquisador do Setor de Estudos de Política Cultural, da Fundação Casa de Rui Barbosa. mauricio@rb.gov.br.

Tendo como norte o uso de indicadores sociais/culturais para a gestão local, pretende-se, ainda, introduzir alguns suportes teóricos que possam contribuir para se atingir esse objetivo de uma forma que tenha como orientação uma proposta de desenvolvimento sustentável. Nesse sentido, uma discussão relevante para nossos propósitos envolve a consideração dos limites desses indicadores e a sua consequente complementação com estudos qualitativos.

Com essa intenção, é apresentada, neste trabalho, uma contribuição de ordem teórica, constituída pelo que Boaventura de Sousa Santos chamou de sociologia das ausências e sociologia das emergências.

A discussão acima introduzida conta com uma importante contribuição, proporcionada por organizações do assim chamado Terceiro Setor, no Brasil. Em geral são organizações do tipo Organização Não-Governamental (ONG) ou Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) que trabalham em parceria com o Estado ou suprindo deficiências deste. Muitas contam com financiamento internacional e são bastante cobradas em função dos resultados de seus projetos. Evidentemente uma preocupação central de tais organizações é a formulação de indicadores adequados a expressar os resultados de suas ações.³ São experiências ricas e que podem servir de referência para a gestão local de projetos e/ou políticas culturais, desde sua fase de planejamento à fase de avaliação de resultados. Em outras palavras, para a continuidade de políticas públicas é necessário apresentar regularmente indicadores de resultados, condição indispensável para o aporte de recursos públicos. São indicadores que também são úteis na avaliação de impactos dos respectivos projetos, experiência esta já institucionalizada na área de gestão ambiental, por exemplo.

A construção de tais indicadores e a sua aplicação para os devidos fins apresentam, contudo, algumas dificuldades de fun-

³
Cf. o trabalho de
Valarelli (1999).

do teórico e prático, tanto para aqueles que implementam as políticas, quanto para os sujeitos alvos destas políticas, assim como também para aqueles a quem cabe avaliar essas ações. Na área da cultura, as realidades a serem atingidas pelas políticas são complexas e, por conseguinte, é preciso cautela com as propostas de mensurar esses processos a partir de noções tais como eficiência e eficácia, já que há o risco de se cair numa avaliação economicista e mecânica. A própria ideia de cultura, como se sabe, permite largo espectro de entendimento e, conseqüentemente, de construção de indicadores que se refiram a ela.

Nunca é demais lembrar que os indicadores indicam, mas não são a realidade a que se remetem. Além disso, não substituem os conceitos que lhes servem de referência. Notadamente no campo da cultura, os indicadores se baseiam na identificação de variáveis, que como o próprio termo revela, variam no tempo e no espaço. Na medida em que os indicadores se remetam a aspectos intangíveis (consciência social, autoestima, comportamentos etc.) isso se torna ainda mais importante. Estes constituem dimensões complexas da realidade em questão, representam processos não lineares ou progressivos e, portanto, demandam um tratamento holístico correspondente.

Nesse tipo de experiência a que nos referimos, é mais apropriado se falar de um sistema de indicadores, já que sua construção e respectiva combinação parte de uma série de tomadas de decisão que precisam levar em conta concepções, interesses e enfoques das organizações envolvidas e, por isso, é indispensável o diálogo e a negociação entre as partes envolvidas no projeto, já desde a fase do seu planejamento. Trata-se de envolver os interessados na construção desse sistema e não se limitar aos indicadores já disponíveis. Essa consideração traz a vantagem de evitar futuros conflitos entre os sujeitos participantes.

Além disso, é fundamental para o êxito das políticas propostas considerar que cada realidade local tem sua especificidade

objetiva e cultural, e sua compreensão demanda um sistema de indicadores também específico.

Como lembram Guimarães e Jannuzzi (2004), há um certo deslumbramento e uma mitificação em relação a certos indicadores sociais, como o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), por exemplo. Isso ocorre principalmente com as medidas-resumo da realidade social, chamadas de indicadores sintéticos ou índices sociais.

Ocorre que com o surgimento de indicadores de segunda geração, como o IDH, foi possível trazer para a discussão entre os agentes públicos e privados preocupados com o desenvolvimento toda uma série de conceitos de viés economicista e mecânico. Houve, de fato, um avanço com a opção pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) de um entendimento de desenvolvimento humano que diverge diretamente das chamadas teorias do capital humano, ou seja, no PNUD ressalta-se que as pessoas não são meios de produção, mas sim objetivos finais do desenvolvimento. Além disso, o PNUD acertadamente entende os indivíduos como coparticipantes, como sujeitos, do desenvolvimento e não meros beneficiários. (GUIMARÃES; JANNUZZI, 2004) A esse respeito, é importante ressaltar que conceitos tais como capital humano e capital cultural expressam as formas fetichizadas da contabilidade de uma sociedade onde o capital é hegemônico, cabendo antes no repertório de um banco, mas não em uma política pública comprometida com o desenvolvimento sustentável. Já por volta dos anos 80 do século passado, essa concepção de desenvolvimento humano adotada pelo PNUD encontrava respaldo na ideia de desenvolvimento sustentável. De fato, o conceito de desenvolvimento sustentável da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), da ONU, contém em sua formulação uma relação direta entre

desenvolvimento e necessidades humanas. Ocorre, contudo, que desenvolvimento, na sociedade em que é hegemônico o capital, significa um desenvolvimento que leva em consideração as necessidades humanas de modo bastante específico, ou seja, ao mesmo tempo que amplia a esfera das necessidades, leva também a uma subestimação dessas necessidades do ponto de vista das reais potencialidades dos indivíduos, na medida em que o parâmetro desse desenvolvimento é o grau de valorização do capital, isto é, o lucro.

Ao mesmo tempo, ao ressaltarem a importância do conceito de necessidades na formulação de desenvolvimento sustentável, os autores deste conceito frisam que se trata, também, das aspirações humanas: “[...] satisfazer as necessidades e as aspirações humanas é o principal objetivo do desenvolvimento.” (CMMAD, 1991, p. 46) Percebe-se, assim, nessa afirmação da CMMAD uma articulação entre necessidades e aspirações humanas, consumo e cultura. Para que essa articulação se efetive, é preciso, no entanto, que ocorram modificações nas formas de consciência sobre esses temas, ou seja, é preciso afirmar que

[...] as necessidades são determinadas social e culturalmente, e o desenvolvimento sustentável requer a promoção de valores que mantenham os padrões de consumo dentro do limite das possibilidades ecológicas a que todos podem, de modo razoável, aspirar. (CMMAD, 1991, p. 47)

Esse conceito de necessidades, portanto, tem uma abrangência que vai além do atendimento das condições elementares de vida do homem e implica a dimensão da democracia social e política ao colocar como fundamental o tema das possibilidades de escolha. Tal complexidade dificilmente é alcançada por indicadores sociais, tal como aqui tratados.

Pelas razões acima expostas, ao se tratar da gestão de políticas públicas de cultura nos municípios é preciso levar em consideração aquilo que Guimarães e Jannuzzi (2004) chamam de superdimensionamento de um determinado índice, “[...] geralmente lastreado num processo de negligenciamento do entendimento que um indicador nada mais é do que a medida operacional do conceito.” Além disso,

[...] parece estar se consolidando em uma prática corrente a substituição do conceito indicado pela medida supostamente criada para operacionalizá-lo, sobretudo no caso de conceitos abstratos complexos como desenvolvimento humano e condições de vida. Assim, por exemplo, a avaliação da melhoria das condições de vida ou desenvolvimento humano em países, unidades da federação e municípios reduz-se a uma apreciação da variação do indicador construído. Não tendo havido modificação no indicador, não haveria eventuais avanços ou retrocessos das condições de vida ou desenvolvimento humano, ainda que fossem realizados (ou não) esforços de políticas para mudança social em uma dimensão não contemplada pela medida.

Essa subestimação do conceito

[...] tem outro desdobramento muito preocupante sobre o campo da formulação de políticas, que é o de reforçar a tendência de encará-la como isenta de valores ideológicos ou políticos, como se na sua construção não intervissem orientações teóricas e opções metodológicas dos seus proponentes.

Com base em tais observações, podemos afirmar que não é adequado aos fins aqui propostos discutir políticas públicas, inclusive culturais, sem considerar fatores pertinentes às complexidades das realidades em questão, tais como a inserção do país em questão na globalização, o horizonte de um desenvol-

vimento sustentável e a identificação dos sujeitos desses processos. Além disso, cabe sublinhar que a produção de riqueza tende a ser cada vez mais uma “produção biopolítica”, que é a produção da própria vida social, onde há uma interação crescente entre o econômico, o político e o cultural. (HARDT; NEGRI, 2001, p. 13) A elaboração e uso de indicadores sociais para fins de gestão em escala local, como no caso dos municípios, requer, portanto, cuidados e um devido instrumental teórico que fundamente os conceitos a que se referem esses indicadores, bem como permita a complementação destes em tais realidades complexas por meio de outros estudos e sistemas de informações. Por isso é importante, antes de tudo, referenciar as políticas públicas e a gestão em pauta ao tipo de desenvolvimento que se pretende alcançar.

Essa consideração da dimensão global, como elemento importante da complexidade das realidades sociais tratadas, nos leva a concordar com Alain Touraine (2006, p 20-21), no sentido de que há uma escalada das reivindicações culturais, tanto sob uma forma neocomunitária como sob a forma de apelo a um sujeito pessoal e à reivindicação de direitos culturais. Nesse ponto, Alain Touraine observa que os atores sociais e os movimentos sociais são cada vez mais substituídos no mundo de hoje pelos sujeitos pessoais e pelos movimentos culturais.

O fato é que, atualmente, os problemas culturais assumiram uma dimensão tão relevante, que é necessário que o pensamento social se organize em torno deles para poder explicar a nova realidade social, os novos atores e os novos conflitos. Trata-se, portanto, de buscar novos paradigmas, como propõe Touraine (2006, p. 9).

Acrescente-se a isso a noção proposta por Maria Elisa Cevalco (2003) de se pensar a cultura “[...] como a organização dos significados e dos valores de um determinado grupo social e como um campo de luta onde eles possam ser modificados em

direção a um mundo mais democrático.” Com a globalização isso é ainda mais relevante, e podemos afirmar, portanto, que a cultura se constitui como tal nas “lutas”.

Por isso, é preciso conhecer as necessidades culturais e os imaginários sociais acerca de cultura dos diversos segmentos sociais na realidade em questão, informações estas que, combinadas com indicadores “técnicos”, podem ser fundamentais para o êxito da gestão local. Isso permite identificar comportamentos, desejos, subjetividades e seus respectivos portadores, que podem vir a se constituir em sujeitos culturais voltados para uma sustentabilidade de políticas que tenham correspondência com essas mesmas necessidades. Como exemplo, podemos citar os trabalhadores assalariados, os trabalhadores de vínculo precário e os movimentos das periferias dos grandes centros urbanos. Frequentemente, os formuladores de políticas culturais centralizam suas atenções em segmentos de fato expressivos da diversidade cultural brasileira, mas deixam de lado toda uma estratificação social com grande peso social e político, como os segmentos mencionados acima.

Trata-se, em suma, de dar maior relevância à diversidade cultural. Nesse sentido, cabe notar que a entrada em vigor da *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, da Unesco resulta de longo e complexo processo de mobilização social, política e teórica. Os antecedentes da aprovação da Convenção revelam um processo de mudança do foco dessas discussões, que passou da ideia de “exceção cultural” a um conceito abrangente, articulando diversidade, direitos humanos e desenvolvimento, ou seja, ampliando o debate para além do mercado. Trata-se hoje da diversidade cultural sob o entendimento de que os bens e serviços culturais não são simples mercadorias, senão que portadores de valor e de sentido. (MACHADO, 2008)

Nilma Lino Gomes (2008) faz uma ressalva importante que também pode ser aplicada a outros movimentos sociais e culturais. Ela sublinha que há uma grande diversidade no interior do próprio movimento negro no Brasil, por exemplo, que já não é o mesmo dos anos 1970. Trata-se, hoje, de um movimento complexo, com correntes e grupos diferenciados social e politicamente.

Outro exemplo, no campo das discussões acerca de diversidade cultural no Brasil nos é apresentado por Gersem Luciano Baniwa (2008), que critica principalmente a grande mídia por homogeneizar e universalizar um determinado fenótipo para caracterizar aqueles que são chamados índios. No campo das políticas públicas, isso se reflete em políticas monolíticas, que não consideram que no Brasil existem 223 povos indígenas, com língua e tradições próprias. Baniwa acentua a importância de se considerar que conceitos como desenvolvimento humano, riqueza e dignidade humana não se enquadram nas formas de pensar e de viver dos povos indígenas.

Além disso – e não menos importante – a consideração desses indicadores culturais sob a ótica da proposta de desenvolvimento sustentável, como lembra Ana Clara Ribeiro (1997, p. 477), poderia alterar

[...] a centralidade da economia na modelagem do desenvolvimento, introduzindo o diálogo obrigatório com outras disciplinas e com as práticas sociais. Ao exigir a revisão dos recursos – do seu encadeamento na produção e no consumo – possibilitaria a introdução da relevância das abordagens qualitativas do desenvolvimento e do espaço.

Conforme mencionado ao início do presente trabalho, apresentamos aqui algumas propostas do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, por considerarmos que as mesmas podem ajudar

na avaliação e no tratamento de realidades locais complexas, para fins de gestão, dando assim sustentação adequada aos conceitos empregados na formulação dos respectivos indicadores sociais.

A partir de um projeto de pesquisa intitulado *A reinvenção da emancipação social*, Boaventura de Sousa Santos chegou às formulações teóricas aqui apresentadas. Trata-se de pesquisa por ele coordenada e realizada em seis países: África do Sul, Brasil, Colômbia, Índia, Moçambique e Portugal. Ou seja, realidades afins e pertinentes ao nosso campo geocultural de interesse. Foram estudadas alternativas à globalização neoliberal e ao capitalismo global a partir de experiências dos movimentos sociais e culturais nesses países, com foco nas seguintes áreas temáticas: democracia participativa; sistemas de produção alternativos e economia solidária; multiculturalismo, direitos coletivos, pluralismo jurídico e cidadania cultural; alternativas aos direitos de propriedade intelectual e biodiversidade capitalistas; novo internacionalismo operário.

Boaventura propõe outro modelo de racionalidade com a intenção de superar a racionalidade ocidental dominante que, segundo ele, contribui para a ocultação, descrédito e desperdício da experiência social que se apresenta como alternativa à globalização neoliberal. Esta é a discussão que também pode envolver a formulação de conceitos que servem de base a indicadores sociais, assim como a própria utilização desses mesmos indicadores para fins de políticas públicas. Entre as conclusões de sua pesquisa, Santos (2006, p. 778) ressalta que

Em primeiro lugar, a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. Em segundo lugar, esta riqueza social está a ser desperdiçada. É deste desperdício que se nutrem as idéias que proclamam que não há alternativa, que a história chegou ao fim e outra seme-

lhantes. Em terceiro lugar, para combater o desperdício da experiência, para tornar visíveis as iniciativas e os movimentos alternativos e para lhes dar credibilidade, de pouco serve recorrer à ciência social tal como a conhecemos. No fim de contas, essa ciência é responsável por esconder ou desacreditar as alternativas. Para combater o desperdício da experiência social, não basta propor um outro tipo de ciência social. Mais do que isso, é necessário propor um modelo diferente de racionalidade.

Esse modelo de racionalidade criticado é denominado por Boaventura de razão indolente, sendo que ele propõe um outro modelo chamado de razão cosmopolita. Com base nessa razão cosmopolita, seu autor apresenta três procedimentos sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Ele constata que a racionalidade ocidental dominante tem como principal característica

[...] por um lado, contrair o presente e, por outro, expandir o futuro. A contração do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, transformou o presente num instante fugidio, entrincheirado entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Quanto mais amplo o futuro, mais radiosas são as expectativas confrontadas com as experiências do presente. (SANTOS, 2006, p. 779)

Já a racionalidade cosmopolita, segundo seu autor, segue trajetória inversa:

[...] expandir o presente e contrair o futuro. Só assim será possível criar o espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar a inesgotável experiência social que está em curso no mundo de hoje. Por outras palavras, só assim será possível evitar o gigantesco desperdício da experiência de que sofremos hoje em dia. Para expandir o presente, proponho uma sociologia das ausências; para contrair o futuro, uma sociologia das emergências. [...]

a imensa diversidade de experiências sociais revelada por estes processos não pode ser explicada adequadamente por uma teoria geral. Em vez de uma teoria geral, proponho o trabalho de tradução, um procedimento capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade. (SANTOS, 2006, p. 779)

A resposta de Santos (2006, p. 786), a sociologia das ausências,

[...] visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não-credível ao que existe. O seu objeto empírico é considerado impossível à luz das ciências sociais convencionais, pelo que a sua simples formulação representa já uma ruptura com elas. O objetivo da sociologia das ausências é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças. [...] O que é que existe no Sul que escapa à dicotomia Norte/Sul? O que é que existe na medicina tradicional que escapa à dicotomia medicina moderna/medicina tradicional? O que é que existe na mulher que é independente da sua relação com o homem? É possível ver o que é subalterno sem olhar à relação de subalternidade?

Com esse paradigma Boaventura pretende trazer à superfície toda a diversidade e multiplicidade das práticas sociais de uma dada realidade social. Esse afloramento para o conhecimento de tais práticas sociais pode levar a uma autoafirmação das mesmas e a credibilizá-las, de modo a que essas singularidades possam apresentar-se de forma adequada frente ao descrédito e marginalização produzidos permanentemente pelo pensamento hegemônico global.

No que se refere à temporalidade, o objetivo de dilatar o presente é alcançado, portanto, pela sociologia das ausências. Para a contração do futuro, Boaventura propõe uma sociologia das emergências que busca construir um futuro com base em múlti-

plas possibilidades concretas, inclusive utópicas, isto é, contrapondo-se à concepção hegemônica de um futuro baseado num tempo linear: “Não se trata de minimizar as expectativas, trata-se antes de radicalizar as expectativas assentes em possibilidades e capacidades reais, aqui e agora.” (SANTOS, 2006, p. 797)

Para que os resultados obtidos pela sociologia das ausências e pela sociologia das emergências no tratamento respectivo da realidade em questão sejam inteligíveis faz-se necessário um procedimento que Santos (2006, p. 802) chama de trabalho de tradução.

Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes. Por exemplo, ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade.

A nosso ver, o trabalho de tradução pode ser efetuado, por exemplo, mediante estudos de percepção e outros estudos qualitativos em relação à realidade local para a qual se pretenda formular indicadores sociais e políticas públicas. Por isso são importantes os estudos de percepções, como notadamente na área de meio ambiente e planejamento urbano, onde há larga experiência no Brasil, por exemplo. Para os limites deste texto conferimos à ideia de percepção um sentido mais amplo possível, embora sabendo que tais estudos podem ir do estruturalismo à fenomenologia, entre outros.

Alguns desses aspectos qualitativos mencionados acima podem ser ilustrados, por exemplo, pelo estudo intitulado *O hábito de lazer cultural do brasileiro*, elaborado pelo sistema Fecomércio-RJ, com base na pesquisa chamada *Perfil do*

consumo de cultura do brasileiro, encomendada à Ipsos Public Affairs. A apuração ocorreu entre os dias 23 e 30 de janeiro de 2008, a partir de mil domicílios situados em 70 cidades e 9 regiões metropolitanas.

Mais da metade dos entrevistados (55%) não leu nenhum livro, não foi ao teatro, não visitou nenhuma exposição de arte, assistiu a um show de música ou dança ou sequer foi ao cinema em 2007. O motivo alegado: falta de hábito ou de gosto. É importante registrar que essa análise independe do gênero, da faixa etária, da classe social, da renda ou do grau de escolaridade.

Por outro lado, é interessante que a opção “ler um livro” aparece no topo do ranking de preferências dentre a minoria (45%) que usufruiu de pelo menos uma das atividades culturais listadas na pesquisa.

Além do baixo percentual de pessoas que consomem bens culturais, o número de livros lidos, espetáculos de teatro, dança e música assistidos, exposições de arte visitadas e filmes assistidos no cinema é ínfimo. Apesar disso, metade dos usuários avalia que o volume consumido é suficiente. Por exemplo, o leitor brasileiro e o frequentador de cinema lê um livro e vê um filme, em média, a cada dois meses e meio.

A pesquisa revela que 24% da população não gostam de nenhuma das atividades culturais citadas. Dentre as listadas, o cinema é a opção de lazer cultural preferida dos brasileiros, apesar de não ser a mais consumida.

Apesar de estar presente no consciente coletivo que o preço é o fator decisivo para a baixa presença do público nos espetáculos culturais, o levantamento apurou que esse fator muitas vezes não chega a ser cogitado. A falta de hábito ou gosto por este tipo de programa normalmente aparece como primeiro obstáculo e impede o consumidor até mesmo de pensar na viabilidade do custo.

Considero importante destacar, ainda, a pesquisa coordenada por Hugo Achugar e colaboradores (2003), intitulada *Imaginario y consumo cultural: primer informe sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay 2002*. Trata-se de estudo que pode ser considerado como uma referência importante para esse tipo de pesquisa na América Latina. Foi a primeira pesquisa desse tipo que se realizou no Uruguai.

Não se trata aqui de apresentar os resultados dessa pesquisa, mas tão somente levantar algumas questões de ordem metodológica e de articulação com as políticas públicas de cultura, dentro dos limites deste texto.

Em primeiro lugar, chama a atenção a iniciativa de incluir histórias e anedotas que os pesquisadores recolherem dos entrevistados. Não houve pretensão de medir o grau de cultura dos cidadãos, já que, como observa Achugar e colaboradores (2003, p. 9),

Lamentablemente, no existe, no ha sido inventado todavía, un ‘cultómetro’ para que los individuos o las sociedades se apliquen y ‘midan científicamente’ cuán cultos son. No existe el instrumento, aun cuando algunos pueden pensar que las encuestas son un posible sucedáneo y sobre todo, no solo no existe dicho instrumento sino que además la cultura no se ‘mide’.

Outra questão que nos chama a atenção é a lembrança feita pelo coordenador do projeto de que medir consumo não significa medir cultura. Entre os objetivos da pesquisa consta

[...] dar elementos para que aquellos – políticos, gerentes, industriales, especialistas de mercadeo, académicos, intelectuales varios y gestores o animadores culturales– que tienen la responsabilidad de encauzar este país puedan contar con información que los ayude a tomar decisiones. (ACHUGAR et al., 2003, p. 10)

A equipe da pesquisa baseou-se em um entendimento amplo do que seja “imaginário”:

[...] término usado en el equipo libremente y como un modo de describir aquellas preguntas que no estaban estrictamente vinculadas al ‘consumo’ o a los ‘hábitos’ culturales – que permitían inferir un perfil de los uruguayos. (ACHUGAR et al., 2003, p. 10)

Também é preciso levar em conta que

[...] es posible sostener que los gustos musicales y la inclinación por algunos géneros literarios o cinematográficos sean más permanentes que ciertas opiniones o ciertos consumos, muchas veces influidos – dichas opiniones o dichos consumos – por razones coyunturales. (ACHUGAR et al., 2003, p. 10)

Por fim, uma observação fundamental:

¿Cómo imaginan los uruguayos al país? ¿Cómo se imaginan a sí mismos? ¿Cuáles son las variables que están detrás de algunas respuestas? ¿Qué leen y de qué manera esto influye opiniones, hábitos, creencias? Una encuesta no alcanza para contestar tantas y tales preguntas, pero pueden orientar futuras investigaciones, futuras políticas culturales y educativas. (ACHUGAR et al., 2003, p. 11)

A tradução de informações apuradas em pesquisas desse tipo, para fins de gestão no campo das políticas públicas de cultura, pode ser ilustrada com as experiências das iniciativas da rede de cidades “Como Vamos”. Estas são ações da sociedade civil organizada voltadas para a combinação de indicadores sociais quantitativos e estudos qualitativos com a intenção de fornecer aos cidadãos em geral e aos gestores públicos em par-

ricular instrumentos que possam servir de parâmetros para a gestão local também no campo da cultura.

A rede de cidades Como Vamos é formada por São Paulo, Teresópolis, Ilha Bela, Cáli, Cartagena, Medellín, Rio de Janeiro e Bogotá. O objetivo de tais iniciativas é, em suma, monitorar e aprimorar os indicadores de qualidade de vida nessas cidades. No Brasil, o marco inicial corresponde ao movimento Nossa São Paulo, lançado em maio de 2007. Projetos como esse tiveram como inspiração o Bogotá Cómo Vamos, movimento iniciado em 1998.

Em geral, são organizações apartidárias que, com base em pesquisas de percepção periódicas, combinadas com indicadores técnicos de resultados, buscam para suas cidades metas objetivas e quantificáveis; indicadores de desempenho para cada setor da administração pública local; ampla divulgação pela mídia e acompanhamento periódico da execução dessas metas. Por exemplo, no Rio de Janeiro as áreas monitoradas são saúde, educação, violência e segurança pública, cultura, meio ambiente, trânsito e trabalho, emprego e renda.

O projeto Bogotá Cómo Vamos [200-] tem como estratégias avaliar a qualidade de vida da capital e divulgar essa informação com a intenção de socializar os resultados da pesquisa. Para a concretização da avaliação, são empregados indicadores técnicos e indicadores de percepção.

Os indicadores técnicos são aqueles que se referem ao impacto da gestão pública, isto é, cobertura e qualidade dos serviços e bens básicos.

Esto significa, que Bogotá Cómo Vamos no evalúa, por ejemplo, el número de colegios construidos sino el aumento efectivo en el acceso medido a través de la cobertura neta en educación. O en el caso de la movilidad vial, el tiempo promedio de desplazamiento, más no el número de kilómetros de vías construidos. (BOGOTÁ CÓMO VAMOS, [200-])

No que se refere aos indicadores de percepção, eles

[...] hacen referencia a la opinión de la ciudadanía con respecto a las áreas de evaluación. Estos indicadores se relacionan con el acceso y la calificación a la calidad de los servicios y bienes básicos, así como de los aciertos y problemas que existen en su provisión por parte del Estado y los entes privados. Igualmente, la ciudadanía califica el conjunto de entidades públicas y sus principales programas en términos de imagen, confianza y gestión. Por tanto, los indicadores de percepción permiten capturar la opinión de los habitantes de la ciudad sobre los bienes y servicios públicos e ir más allá de los indicadores técnicos de resultado.

La percepción ciudadana es registrada a partir de los resultados de la Encuesta Anual de Percepción de Bogotá Cómo Vamos, la cual se ha venido realizando desde 1998 y es representativa para la zona urbana de Bogotá, ya que se aplica por zonas de la ciudad, grupos de estrato y género. La existencia de esta información ha permitido que el Proyecto en sus evaluaciones haga análisis de las tendencias en la calificación y provisión de bienes básicos. (BOGOTÁ CÓMO VAMOS, [200-])

A partir da Encuesta mais recente, de 2008, a administração municipal de Bogotá estruturou sua estratégia em três eixos:

- a) culturas cívicas: como os cidadãos percebem e usam o território coletivo;
- b) cidadanias ativas: como os cidadãos concebem seus direitos e dos demais;
- c) cidade segura e culturas da paz: promoção da cultura de convivência pacífica.

Com base nesses três eixos, a Prefeitura de Bogotá frentes prioritárias, entre as quais:

- a) mobilidade: restrições de horário para categorias de veículos;
- b) ambiente: descontaminação ambiental e visual, entre outros;

- c) cultura tributária: atualização cadastral;
- d) segurança e convivência: intervenções em zonas críticas.

Referências

ACHUGAR, Hugo et al. (Org.). *Imaginarios y consumo cultural: primer informe sobre consumo y comportamiento cultural*, Uruguay 2002. Montevideo: Edições Trilce; Universidad de la República, 2003. Disponível em: <http://www.trilce.com.uy/bu-scar/?en=detalle&busqueda=607>. Acesso em: 17 jun. 2009.

BANIWA, Gersem Luciano. Diversidade cultural, educação e a questão indígena. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BOGOTÁ CÓMO VAMOS. [200-]. Disponível em: <http://www.bogotacomovamos.org/scripts/contenido.php?idCnt=17>. Acesso em: 19 jun. 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003. Texto de orelha.

CMMAD - COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. *Nosso futuro comum*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

FECOMÉRCIO-RJ - Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro. *Perfil do consumo de cultura no Brasil*. [2009]. Disponível em: <http://www.fecomerciorj.org.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7724&tpl=printerview&sid=90>. Acesso em: 24 jun. 2011.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial e a educação brasileira. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GUIMARÃES, José R. S.; JANNUZZI, Paulo de Martino. Indicadores sintéticos no processo de formulação e avaliação de políticas públicas: limites e legitimidades. 2004. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 14., 2004. Caxambu. *Anais...* Caxambu: ABEP, 2004. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_296.pdf. Acesso em: 30 jan. 2009.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro, 2007.

MACHADO, Jurema. A convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais da unesco. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Desenvolvimento sustentável: novas redes e novos códigos. In: BECKER, Bertha K.; MIRANDA, Mariana (Org.) *A geografia política do desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SALVATO, Márcio Antônio. Desenvolvimento humano e diversidade. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.

TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

VALARELLI, Leandro Lamas. *Indicadores de resultados de projetos sociais*. 1999. Disponível em: <<http://www.fcm>.

unicamp.br/cursos/indicadorescaps/textos/Valarelli_indicadores_de_resultados_de_projetos_sociais.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2009.

A política cultural segundo Celso Furtado

*Alexandre Barbalho*¹

Celso Furtado foi um dos grandes economistas do país, reconhecido internacionalmente, tendo sido um dos mais influentes pensadores da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL) nos anos 1940 e 1950. Sua imensa obra, como, por exemplo, *Formação econômica do Brasil e Desenvolvimento e subdesenvolvimento*, contribuiu para uma nova teoria do desenvolvimento e para a elaboração de políticas nacional-desenvolvimentistas no subcontinente. Além de suas atividades acadêmicas, Furtado participou da vida pública com a criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), seu projeto para combater o crescimento

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Professor dos PPGs em Políticas Públicas e Sociedade da UECE e em Comunicação da UFC. Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas de Cultura e de Comunicação. Autor, entre outros, de *Relações entre Estado e cultura no Brasil* (Unijuí, 1998) e *A modernização da cultura* (UFC, 2005). É coorganizador de *Comunicação e cultura das minorias* (Paulus, 2005) e *Políticas culturais no Brasil* (EDUFBA, 2007). alexandrebarbalho@hotmail.com

desigual brasileiro, além de ter sido ministro do Planejamento no governo Goulart e da Cultura no governo Sarney.

Furtado possuía uma vasta formação erudita, o que lhe permitia uma interpretação interdisciplinar da formação brasileira, tendo discutido aspectos da cultura nacional e sua relação com o desenvolvimento. Como situa João Antônio de Paula (2007), a sua noção de desenvolvimento defende o papel estratégico do Estado, capaz de promover reformas que possibilitem a distribuição de renda e a redução das disparidades sociais, mas também a transformação cultural no sentido de superar a submissão e a reprodução de padrões importados de cultura, ou seja, superar aquilo que denominou de “desenvolvimento mimético”.

Se é evidente a relação do pensamento de Furtado com sua atuação como ministro do Planejamento nos anos 1960,² nos interessa neste artigo relacionar suas reflexões culturais e sua atuação como ministro da Cultura nos anos 1980. Pereira (2007) levanta uma hipótese interessante: a de que a publicação em 1984 do livro de ensaios intitulado *Cultura e desenvolvimento em época de crise* teria motivado o convite, por parte do então presidente José Sarney, para que assumisse o recém-criado Ministério da Cultura (MinC).

Propomos radicalizar esta hipótese de Pereira e sinalizar que não foi apenas por este livro que Furtado teria se capitalizado no campo cultural, no sentido que Bourdieu dá ao termo, a ponto de ser nomeado ministro da cultura, mas também, pelo conjunto de sua obra, uma vez que a noção de desenvolvimento nacional pressupõe profundas transformações culturais. Ou o inverso. Portanto, nosso objetivo será relacionar o pensamento de Furtado, suas ideias de desenvolvimento e de cultura com sua atuação à frente do MinC.

2
Para uma análise do Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social (1963-1965) elaborado por Furtado quando ministro de João Goulart em uma época de grande mobilização que reivindicava amplas reformas sociais ver Macedo (1987).

Desenvolvimento e cultura

Para entendermos o pensamento de Celso Furtado e sua compreensão de cultura seguiremos os argumentos desenvolvidos por Octavio Rodríguez (2007) quando discute a renovação da agenda do desenvolvimento na contemporaneidade a partir das indicações do economista brasileiro.

Rodrigues inicia seu texto destacando que a definição de desenvolvimento defendida por Furtado não se limita ao seu aspecto econômico. Pelo contrário, implica em uma totalidade sistêmica composta pelos elementos que compõem a cultura de uma sociedade. Portanto, entender o sistema cultural torna-se indispensável para a tarefa que se propõe, qual seja, entender o desenvolvimento e suas características nos países periféricos do capitalismo globalizado.

Conforme Rodríguez (2007, p. 6), é possível dizer que, para Furtado, “[...] desenvolvimento refere-se à cultura considerada globalmente”, permitindo o exercício da “capacidade criativa do ser humano através da geração de inovações”, que não devem ser entendidas no sentido restrito de novas técnicas.

A relação clara entre cultura e desenvolvimento seria um elemento diferenciador do pensamento de Furtado em relação aos seus contemporâneos latino-americanos e defensores da corrente econômica estruturalista.³ Esta conexão é abordada de forma privilegiada no livro *Criatividade e dependência na civilização industrial*, lançado em 1978, e retomada explicitamente na obra lançada seis anos depois e citada na introdução deste artigo: *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Mas, como situa Rodríguez, algumas questões abordadas nestas duas obras já se encontram em trabalhos anteriores, como *Dialética do desenvolvimento* (1964) e *O mito do desenvolvimento econômico* (1974), e são retomadas em trabalhos posteriores, como *O capitalismo global* (1998) e *O longo amanhecer* (1999).

³ Para uma análise da atuação dos estruturalistas nacionalistas, entre os quais se inseria Celso Furtado, e suas disputas com os cosmopolitas nos anos 1950-1960 ver Sola (1998).

A visão de cultura defendida por Furtado não se restringe às artes, como é comum a determinado pensamento elitista, mas se aproxima de conceitos mais amplos definidos pela Sociologia e pela Antropologia. Cultura seria então a forma como cada sociedade se organiza simbolicamente, portanto, possuiria uma dimensão totalizadora e sistêmica. A cultura estaria sujeita a constantes transformações que ocorrem no sentido de seu enriquecimento – enriquecimento este que, em períodos de eclosão de criatividade nos diversos âmbitos culturais, acontece de forma mais rápida do que em outros momentos.

Ora, é por conta da introdução de elementos exógenos às culturas nacionais ou locais, vindos em especial dos grandes centros de produção e consumo capitalistas, que se emperram as forças culturais endógenas que promoveriam o desenvolvimento dos países periféricos, ou seja, sua identidade, dinamismo e criatividade próprias. Para superar estes limites impostos seria necessária a implantação de políticas nos três âmbitos do sistema cultural.

O primeiro seria o da “cultura material”, que envolve aspectos propriamente econômicos e que se expressam no progresso técnico e na acumulação de capital, onde o primeiro funciona como estímulo para o segundo, “[...] pois tende a reproduzir condições de lucro que favorecem a sua persistência”. (RODRÍGUEZ, 2007, p. 6) A operação adequada e combinada desses dois elementos, por sua vez, favorecem o desenvolvimento de todo o sistema cultural ao gerar excedentes econômicos que permitem ampliar e renovar as opções colocadas à sociedade.

O segundo seria o da “cultura não-material”, mais especificamente o âmbito sociopolítico, constituído pelas ideias, valores e ações dos seus agentes, com destaque para o papel impulsionador do Estado. O terceiro também faz parte da cultura não-material, no entanto, situa-se acima ou além do sociopolítico, com suas ideias, valores e ações diferenciáveis, “[...] cujos

conteúdos incluem os mais altos fins da existência humana, sendo, por isso, virtuais geradores de fortes atitudes criativas” (RODRÌGUEZ, 2007, p. 4), com capacidade de oxigenar todo o sistema cultural.

O primeiro âmbito da cultura não-material é importante por ressaltar que o desenvolvimento não resulta apenas de elementos especificamente econômicos, ou não está reduzido a essa esfera, e ressalta a criatividade e a ação políticas como fundamentais nesse processo. Isso acontece porque o progresso técnico e o acúmulo de capital provocam tensões na sociedade exigindo dela criações sociais, institucionais e políticas para que se possa superar tais tensões e se dê continuidade ao processo técnico e acumulativo.

O segundo âmbito da cultura não-material é o lugar onde ocorrem as eclosões de criatividade, pois reúne as atividades que possibilitam a realização das potencialidades humanas e de sua autoidentificação: a filosofia, o misticismo, a arte, a ciência. Furtado reconhece que não são claros os motivos que levam a tais eclosões apesar de indicar que elas ocorrem com certa regularidade e que se estendem aos três âmbitos do sistema cultural.

A partir desse contexto, a questão que se coloca quando se pensa sobre o subdesenvolvimento é o que o produz. Ou, de forma mais ampla, quais os fatores que inibem o desenvolvimento do sistema cultural dos países periféricos impedindo seu enriquecimento a partir de suas identidades nacionais. A resposta elaborada por Furtado é a de que o subdesenvolvimento resulta, em grande parte, da importação de valores externos a determinado sistema cultural, como, por exemplo, a lógica da sociedade do consumo que passa a vigorar nos grandes centros em especial após a Segunda Grande Guerra. A importação de tais valores pelos países periféricos se dá sem que haja a sua necessária tradução ou conversão de um sistema para o outro, restringindo-se à mera imitação.

Esta lógica imitativa, que se revela de extrema pobreza criativa, acaba por influenciar todo o sistema cultural, todos os seus âmbitos. No caso do âmbito da cultura material, a imitação induz os países periféricos, não apenas ao consumismo, mas também a utilizarem tecnologias impróprias aos seus recursos, como a grande oferta de mão-de-obra, resultando no subemprego estrutural. No âmbito sociopolítico, a reprodução de valores exógenos, em especial pelas elites, resulta por limitar sua perspectiva de transformação social, sem que possa superar as extremas desigualdades sociais – que Furtado denomina de “heterogeneidade social” – que marcam o subdesenvolvimento.

No terceiro âmbito, o dos mais altos valores da cultura não-material, a mera reprodução de valores e ideias leva à “transmutação de meios em fins”, pois o progresso tecnológico e a acumulação que deveriam ser instrumentos de desenvolvimento tornam-se objetivos últimos. O resultado, informa Rodríguez (2007, p. 10), em especial nos casos de processos de industrialização,

[...] é que certos propósitos da cultura material, como a maximização do lucro e os métodos de regulação e incitação ao trabalho, adquirem o status de fim, tendendo a obscurecer ou substituir outros fins próprios da cultura não-material que enriquecem a existência humana.

Para superar esse estado de coisas, o subdesenvolvimento, os países periféricos devem romper com a lógica imitativa e buscar o que Furtado denominou de “desenvolvimento endógeno” que significaria a liberação das forças criativas próprias ao sistema cultural e a superação da “heterogeneidade social”.

No âmbito material, o “desenvolvimento endógeno” pressupõe “[...] um crescimento elevado e sustentável, baseado em um padrão de mudança da estrutura produtiva que contemple alterações na estrutura da ocupação levando à resolução de seus

problemas, em especial do subemprego”. Estas mudanças produtivas devem concatenar “[...] os aumentos das exportações ao da substituição de importações, a fim de impedir a emergência de desequilíbrios externos que comprometam a continuidade do crescimento global”. (RODRÍGUEZ, 2007, p. 11)

Na esfera sociopolítica, faz-se necessário construir uma hegemonia em torno do projeto do “desenvolvimento endógeno”, obtendo-se respaldo social e deliberações políticas voltadas não apenas para a economia, mas também para as transformações jurídico-institucionais desejadas. Por fim, no que diz respeito aos valores da cultura não-material, é preciso dialogar com elementos do passado, indispensáveis à construção de uma identidade própria, relacionando-os com o presente. Isso não deve ocorrer de forma espontânea, mas por meio de ações deliberadas, o que exige a atuação de políticas culturais promotoras da criatividade.

Em certa altura de sua participação no programa Roda Viva, quando era ministro da Cultura, Furtado (1987) afirma:

A riqueza nacional é um estoque e a renda nacional é um fluxo. Então, quando nós olhamos a cultura como herança do passado, nós vemos como um estoque. Quando nós vemos a cultura como criatividade, nós vemos como um fluxo. Agora, como ligar as duas coisas? Mesmo em economia você sabe que uma das coisas mais difíceis é fazer uma ligação entre um estoque – uma coisa estática – e uma coisa dinâmica. Mas o que nós não temos nenhuma dúvida é de que na criatividade é que está o valor da cultura, e que só nos interessa guardar o passado se ele nos alimenta para recriar o futuro, se ele é um alimento real, não como sendo uma coisa morta.

Com as indicações desenvolvidas acima, em especial com a sinalização da importância de políticas culturais para o desenvolvimento endógeno, podemos analisar a atuação de Celso Furtado à frente do Ministério da Cultura entre fevereiro

de 1986 a agosto de 1988. Antes, faz-se necessário uma breve retrospectiva crítica sobre as políticas culturais no Brasil, com destaque para a atuação do regime militar no setor, já que antecede o período em que Furtado torna-se ministro e pode nos indicar as possíveis continuidades e rupturas entre as ações anteriores e aquelas implementadas pela “Nova República”.

Políticas culturais no Brasil

De maneira sintética, entendemos por política cultural a intervenção planejada do poder público no sistema – produção, circulação e fruição/consumo – simbólico por meio de instituições, agentes e ações voltadas exclusivamente para esse fim. No entanto, é importante salientar que a ideia de planejamento como instrumento de política econômica é recente nos países capitalistas.⁴ O mesmo ocorre com as experiências de políticas planejadas em outros campos, em especial na cultura.⁵

Feita essa ressalva, podemos dizer que o primeiro esboço de política cultural no Brasil remete ao governo Vargas (1930-45),⁶ que procurou unir o país em torno do poder central promovendo o sentimento de “brasilidade”. A educação e a cultura assumiram, nesse contexto, um lugar de destaque. Para elaborar a identidade nacional, o Estado precisava contar com os intelectuais e artistas, e estes, por sua vez, tinham a pretensão de ser a parcela iluminada da sociedade e, por decorrência, de participar da administração do país. Os interesses, então, eram convergentes. Faltava, contudo, criar os lugares e os instrumentos que possibilitassem o encontro entre governo e intelectualidade.

Tal fato aconteceu com a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas podiam pensar e trabalhar em prol do caráter nacional. O exemplo maior foi a criação do Ministério da Educação que, tendo

4
A esse respeito ver Lafer (1987)

5
Se observarmos a atuação do BNDES, principal agência financeira de desenvolvimento do país, a incorporação do “social” em suas linhas de atuação é bem posterior à criação do banco. E ainda assim, a cultura, por exemplo, está ausente de seus projetos entre 1992 e 2002. Os investimentos nos setores básicos se restringem à saúde e à educação. A esse respeito ver Azeredo, Ducan e Cosentino (2009).

6
Para um aprofundamento do debate sobre a política cultural no governo Vargas ver Barbalho (1998). Para uma análise da reforma administrativa implantada nesse período ver Wahrlich (1983).

à frente Gustavo Capanema, participou ativamente do cenário cultural brasileiro. Assim, os intelectuais vão sendo inseridos, como coloca Pécaut (1990), na “construção orgânica” da sociedade e do poder.

Dentro desse clima, nos anos 1930/40 surgiram diversas instituições culturais. A “era das siglas”, como nomeou Antonio Candido (1979). Foram os casos do Serviço Nacional de Teatro (SNT), do Instituto Nacional do Livro (INL), do Instituto Nacional do Cinema Educativo, de várias bibliotecas, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), dos museus – por exemplo, o Museu Nacional de Belas Artes – e dos cursos de ensino superior. Além disso, o Estado apoia, direta ou indiretamente, projetos particulares de alguns artistas.

Foi criado, também, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O DIP encarrega-se, entre outras coisas, da censura e da propaganda governamental, difundindo a ideologia estadonovista junto à população. Na realidade, determinar a fronteira entre o que era ação cultural e atividade de propaganda no Estado Novo tornava-se difícil, daí ser o DIP um dos responsáveis pela política cultural no governo. O órgão tinha sob suas ordens várias áreas: radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Além fazer a propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas.

Outro momento paradigmático das relações entre Estado e cultura no Brasil foi o dos governos militares.⁷ A preocupação do movimento de 30 com o nacionalismo foi retomada pelo regime militar, só que com outras perspectivas: as de um mercado de bens simbólicos unificado e de uma nação integrada cultural e politicamente. De fato, o Estado brasileiro preocupou-se em criar uma rede de comunicação ligando todo o país, ao mesmo tempo que a indústria cultural cresceu num ritmo vertiginoso, principalmente nos anos 1970. Com isso, preten-

7 Para uma análise mais aprofundada sobre a política cultural do regime militar ver Barbalho (1998).

deu alcançar uma uniformidade nas informações que circulavam no território e padronizar a cultura e seu consumo diante das diversidades regionais.

Para os técnicos culturais do Ministério da Educação e da Cultura (MEC), era necessário uma política de promoção, produção e distribuição de bens culturais, possibilitando o seu consumo. Nesse ponto, a lógica do mercado se uniu ao discurso da “democracia”, uma vez que, estabelecido o mercado cultural, colocava-se à disposição do público vários bens possíveis de serem consumidos. Para o Estado, “democratizar a cultura” significava consumir bens culturais.

A atuação dos militares na cultura atingiu seu ápice no governo Geisel (1974/1978), durante a gestão de Ney Braga no MEC. Nesse período ocorreu a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral e do Conselho Nacional de Cinema, o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes, a criação da Fundação Nacional de Artes, a expansão do Serviço Nacional do Teatro, entre outros acontecimentos. Em 1975, foi lançada a Política Nacional de Cultura (PNC), primeiro plano de ação governamental no país que tratava de princípios norteadores de uma política cultural.

Antes da PNC, ocorreram, no mínimo, duas tentativas de implementar uma política cultural no país. Mas há um conjunto de questões comum a todos os planos de cultura lançados no regime militar. Marilena Chauí, Antonio Candido, Lélia Abramó e Edécio Mostaçó destacam algumas permanências entre as diversas políticas culturais de Estado pós-64:

- 1 - centralização das decisões culturais [...];
- 2 - vínculo entre cultura e segurança nacional [...];
- 3 - vínculo entre cultura e desenvolvimento nacional [...];
- 4 - vínculo entre cultura e integração nacional (CHAUI et al., 1984, p. 37-39).

Mesmo com poder de atuação limitado, a Política Nacional de Cultura marcou as relações Estado-cultura no Brasil porque representou uma iniciativa, e não uma mera reação por parte do Estado a pedidos ou projetos particulares dos artistas e intelectuais. Foi o primeiro momento da nossa história em que o governo formalizou diretrizes de atuação no setor. Para Sergio Miceli (1984), a PNC significou a incorporação da cultura nas metas da política de desenvolvimento social do governo.

Renato Ortiz (1989) segue o mesmo raciocínio e sugere que a PNC só pôde surgir dez anos depois do golpe militar como resquício do “milagre econômico”, através do II Plano Nacional de Desenvolvimento (1974-76). Com o Plano, Geisel pretendia alcançar certa distribuição de renda e a cultura era vista como uma forma indireta para viabilizar essa distribuição. Dessa forma, o “milagre”, de certa maneira, é responsável pela intenção dos administradores governamentais em ampliar a participação do Estado na cultura. Tanto que, com a crise, evidente a partir de meados da década de 1970, as ideias e as intenções que estavam na PNC ou não serão realizadas ou sofrerão reformulações para se adaptarem à nova realidade econômica.

Mesmo com a crise, a preocupação do governo em controlar, enquanto promotor, a produção cultural, permanecerá até os últimos momentos do regime. E, de certa maneira, será reforçada pelo surgimento dos novos movimentos sociais na abertura política a partir de 1979. É o que conclui Chauí (1986) ao analisar o plano trienal do Ministério da Educação e Cultura proposto em 1982, o último plano no setor apresentado pelo governo militar. E aqui já nos aproximamos temporalmente da passagem de Celso Furtado no Ministério da Cultura. Agora, é possível analisar sua atuação no sentido do que ela significou em termos de continuidade e de renovação com o que vinha anteriormente.

Celso Furtado, Ministro da Cultura

A criação do Ministério da Cultura (MinC) em março de 1985, início do governo Sarney, não pode ser entendida como uma demarcação do primeiro governo civil, mesmo que eleito indiretamente, após 1964 com as políticas culturais desenvolvidas pelos governos militares. A defesa de um ministério para o setor já era feita há muitos anos por determinados intelectuais que sempre estiveram próximos ao poder, inclusive, como peça fundamental para a defesa e a integração nacionais, pois reforçaria os valores internos, legítimos, contra a importação de valores exógenos, prejudiciais à segurança nacional.

Agregando outras preocupações e atores, a questão apareceu com destaque nos debates que ocorrem no Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura, criado em novembro de 1983, aproveitando a abertura política e as eleições diretas para governador acontecidas no ano anterior. O presidente deste fórum era o deputado José Aparecido de Oliveira, então secretário de cultura de Minas Gerais, um dos grandes batalhadores pela criação do MinC e que se tornou seu primeiro ministro.

Isaura Botelho (2001) avalia que a presença recorrente da demanda de criação de um Ministério da Cultura nos encontros do fórum respondia à crença de que tal institucionalização reforçaria o papel da cultura no governo, significando, consequentemente, mais recursos para o setor. Mas a defesa do Ministério da Cultura contrariava a percepção dos técnicos que dentro do Ministério da Educação e da Cultura atuavam na Secretaria da Cultura, órgão até então responsável pela política cultural no âmbito federal. Para estes técnicos, uma secretaria forte seria mais importante que um ministério fraco, desprestigiado. O receio era que a criação do MinC esvaziasse as ações que, bem ou mal, vinham sendo implementadas desde os anos 1970.

De fato, em parte, foi o que ocorreu. A criação do MinC não correspondeu ao estabelecimento de uma nova política cultu-

ral. Pelo contrário, o que aconteceu foi uma desagregação dos órgãos que migraram do MEC com a sobreposição de poderes, uma vez que tais órgãos trabalhavam com relativa autonomia. Além disso, avalia Botelho (2001), o próprio público que lidava com a extinta Secretaria de Cultura ficou desorientado, pois se extinguíram os canais de comunicação anteriores. Some-se a isso, a rápida passagem de José Aparecido pelo MinC (três meses) e a dificuldade em encontrar um substituto, pois a pasta era pouco desejada entre os políticos.

O substituto de Aparecido, o ex-reitor da UFMG, Alúcio Pimenta ficou pouco mais de seis meses à frente do MinC e deixou como saldo uma administração avaliada como “desastrosa” e “inábil”. O sucessor de Pimenta foi, então, Celso Furtado que encontrou, portanto, um ambiente pouco animador: um ministério novo e já desmoralizado politicamente.

Mesmo com todas essas dificuldades, Furtado foi quem acabou estruturando o MinC, organizando-o internamente e imprimindo suas linhas fundamentais. A primeira delas era a necessidade de democratizar o ministério, com a criação de mecanismos de participação da sociedade tanto no MinC quanto nos seus órgãos. A preocupação do ministro era combater “[...] o fantasma do poder burocrático que, aliado ao poder corporativo de sua clientela mais próxima, poderia dominar o próprio Estado e a sociedade”. (BOTELHO, 2001, p. 221) Assim, o papel do MinC não era o de “tutor, nem monitor, nem motor”, mas o de instrumento de formação crítica em um período de redemocratização.

Organizado, o MinC se compôs de quatro secretarias: a Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que cuidava do patrimônio e dava continuidade a ações pensadas desde a época de Vargas; a Secretaria de Atividades Socio-Culturais (SEAC), que respondia à própria concepção ampla de cultura que Furtado defendia – assim os processos culturais

deveriam estar inseridos na vida cotidiana dos cidadãos, como base de todas as suas atividades; a Secretaria de Difusão e Intercâmbio (SEDI), responsável pelo intercâmbio cultural no Brasil e no exterior; e a Secretaria de Apoio à Produção Cultural (SEAP), responsável pelo apoio à produção dos artistas e intelectuais, ou seja, dos produtores simbólicos especializados.

Infelizmente, na avaliação de Botelho (2001), que foi da assessoria técnica da Funarte entre 1978 e 1996, ele não conseguiu efetivar suas ideias, tanto de organização administrativa, quanto de sua política cultural. Em relação à primeira, a máquina não se democratizou, permanecendo refém da lógica autoritária e burocrática, não constituindo espaços de discussão e elaboração de políticas, apesar da criação do Conselho de Política Cultural que reunia instituições e secretários de cultura com o ministro. Quanto à segunda, sua saída prematura do MinC, no momento em que começavam a se consolidar vias de comunicação do ministro e sua equipe, tanto internamente com os órgãos, quanto externamente com o público preferencial do ministério, significou, novamente, o enfraquecimento da pasta.

Mais uma vez submetido à busca por um titular que não aparecia, a ponto do então ministro da educação Hugo Napoleão assumir interinamente o ministério até a volta de José Aparecido em setembro de 1988, o MinC, nas palavras de Botelho, se viu “[...] ditado por razões que não diziam respeito especificamente à área cultural” (BOTELHO, 2001, p. 221) e sofreu uma intervenção que destruiu a sua organicidade: a Secretaria de Planejamento cortou o orçamento de três das Secretarias (SEAP, SEAC E SEDI), que acabaram sendo extintas em janeiro de 1989. Não é de se estranhar que na onda liberalizante implantada no governo seguinte, o de Fernando Collor, um ministério descapitalizado tanto politicamente, quanto simbolicamente, fosse imediatamente extinto, sem que houvesse, inclusive, maiores reações contrárias por parte dos agentes do campo cultural.

Se Celso Furtado não conseguiu implementar suas propostas para o MinC, no entanto, foi em sua gestão que aconteceu uma das mais importantes mudanças nas políticas culturais brasileiras: a introdução no setor das leis de incentivo. A Lei n. 7.505 de 02 de julho de 1986, conhecida como Lei Sarney⁸, tornou-se um marco no país do formato anglo-saxão de política cultural, ou seja, que se apoia em leis de dedução de impostos, em contraposição ao modelo francês, que defende a presença direta do Estado – modelo que, historicamente, teve mais influência no Brasil.⁹

Esta foi, sem dúvida, a mais importante e polêmica intervenção de Furtado como ministro da Cultura. O que se observa, por exemplo, em sua participação no programa Roda Viva, da TV Cultura, em fevereiro de 1987. Quase todo o programa gira em torno da Lei, que quase não recebe críticas enquanto modelo de financiamento da cultura – as ressalvas se referiam à sua operacionalidade, considerada burocrática e pouco sujeita ao controle por parte do poder público.

Podemos levantar a hipótese que a relativa aceitação da Lei Sarney responde ao momento de redemocratização e de profunda desconfiança da sociedade como um todo, mas mais especificamente dos agentes do campo cultural, com o Regime Militar que censurou obras, prendeu e exilou artistas e intelectuais. A possibilidade dos recursos saírem da tutela estatal e passar por uma negociação mais direta entre artistas e empresários aparece, naquele contexto, como um instrumento de fortalecimento da governança. Indagado sobre a importância da Lei e como avalia seu papel, Furtado (1987) responde:

A Lei Sarney é exatamente uma instrumentalização desse meu ponto de vista, porque cultura, se tem uma dimensão econômica, não é economia. As coisas essenciais em cultura valem por si mesmas, ao passo que na economia tudo vale como um meio. São duas lógicas totalmente diferentes,

8
O então presidente José Sarney tinha apresentado várias vezes como membro do Congresso Nacional, durante o Regime Militar, projeto de lei de incentivo à cultura, mas a proposta, segundo afirma, “[...] sempre esbarrava na rigidez das normas constitucionais, porque a Constituição não permitia que o Legislativo aprovasse projetos que implicassem encargos financeiros ou renúncias fiscais”. (SARNEY, 2000, p. 33)

9
Para uma tipologia das políticas culturais ver Coelho (1986) e Gouveia e Miceli (1985).

as lógicas dos meios e as lógicas dos fins. E a Lei Sarney veio para, não propriamente para canalizar recursos para a cultura, mas para incitar a sociedade a assumir a iniciativa no plano da cultura. Porque a tendência deste país é tudo esperar do governo, inclusive na cultura, e a Lei Sarney, diz o seguinte: ‘Vocês, instituições culturais da sociedade civil, grupos, etc, tomem a iniciativa, busquem recursos, controlem os recursos’. E o Estado está aí para apoiar essas iniciativas, mas não para substituir a sociedade.

Este é o tom de seu discurso no momento de assinatura de mensagem ao Congresso Nacional enviando o referido projeto de lei. Furtado afirma que as funções do Estado em uma sociedade democrática devem ser de natureza supletiva, cabendo aos indivíduos, nos usos de suas liberdades, aportar os recursos que assegurarão o enriquecimento da cultura nacional. Se o apoio “supletivo” do Estado deva ser o mais amplo possível, por vezes fica difícil perceber quando tal apoio se transforma em monitoramento, em inibidor da criatividade. Daí que a Lei Sarney se preocupa em abrir “[...] um horizonte excepcionalmente amplo à iniciativa da cidadania no campo cultural”. (FURTADO, 1986, p. 9) A ação patrocinadora advinda dos cidadãos por meio do incentivo fiscal funciona como “uma forma moderna de socialização dos custos crescentes” da cultura. Mas a originalidade da lei, defende Furtado, está “[...] no apoio que proporciona aos investidores que aceitam os riscos elevados que envolvem os investimentos em determinados campos da produção cultural”. (FURTADO, 1986, p. 9)

Portanto, o que a Lei Sarney tem em vista é “[...] estimular a emergência e o desenvolvimento das forças criativas”, facilitando “[...] o surgimento e o revigoramento de instituições locais de apoio à cultura” e ativando “[...] a consciência que o efetivo controle do uso dos recursos [...] é tarefa que corresponde às comunidades que deles se beneficiam” no esforço de realizar a autonomização da produção cultural. (FURTADO, 1986, p. 9-10).

O Estado se deve fazer presente sempre quando for necessário o apoio técnico e o financiamento de bens simbólicos que se caracterizem por sua “exemplaridade” ou de “grupos sociais mais carentes”. Assim, a política cultural estimula a criatividade e a identidade, pois “[...] quando a sociedade assume o seu destino, a identidade cultural encarna na plenitude o gênio criativo do povo” (FURTADO, 1986, p. 10)

Por sua vez, o modelo de incentivo fiscal corresponde ao que Furtado defendia para a economia, como uma ferramenta para o desenvolvimento nacional, na medida em que estabelecia uma parceria entre poder público e capital privado. Inclusive, lembra na entrevista que foi ele quem criou as leis de incentivo para a região Nordeste.

Não se percebe de forma tão intensa, portanto, a crítica ao modelo de incentivo fiscal como resultado de uma opção neoliberal e de enfraquecimento do papel do Estado, como se fez com as Leis Rouanet e do Audiovisual a partir do governo Collor e na era FHC – e que se reflete hoje na tentativa do MinC reverter o funcionamento desta legislação¹⁰. Inclusive, quando essa perspectiva se insinua na entrevista, Furtado faz uma defesa veemente do papel do Estado, o que não implica em desconhecer que sua atuação (a do Estado) tenha sido marca pelo patrimonialismo, não apenas na cultura, mas de um modo geral, e a Lei Sarney seria uma forma de corrigir esta “triste tradição”¹¹:

[...] primeiramente eu diria que a cultura é questão do Estado. Estamos hoje vivendo um esforço enorme para sair dessa mentalidade paternalista. Essa é que é a verdade, nós estamos hoje em dia com uma lei que transfere a iniciativa para a sociedade, que estimula a organização de grupos culturais e, portanto, dá as costas a essa coisa do passado, que o Estado faça tudo. É um pouco da tradição brasileira, não só no campo da cultura, mas em todos os outros campos. (FURTADO, 1987)

10
Para uma análise das políticas culturais dos governos Collor de Melo e FHC ver Barbalho (2005). Para acompanhar o debate atual sobre a reforma da Lei Rouanet ver o n. 7 da *Revista Observatório Itaú Cultural*.

11
Faço referência à observação de Albino Rubim (2007) de que as políticas culturais no Brasil sofrem de “tristes tradições”: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção...

Quando questionado sobre a quantidade de recursos públicos que deixaria de ir para os cofres da União por conta da dedução de imposto de renda por aqueles que se beneficiassem da Lei Sarney, Furtado (1987) argumenta:

Mas não vai ser com esse número, esse número de 0,2%, um quinto de 1%. Ora, agora esse um quinto de 1% pode ter um enorme efeito na qualidade de vida de muita gente, inclusive da gente pobre, da gente simples, porque vai permitir que a qualidade de vida dessas pessoas se modifique na medida em que está orientado para a massa da população. Que organizemos em cada cidade do Brasil um espaço cultural que a população aí se encontre para a vida cultural e apresente aí a sua criatividade, que o teatro amador tenha significação real etc. Portanto, eu diria que se algo pode ser feito que qualitativamente tenha uma significação no Brasil hoje em dia – com pouquíssimo dinheiro – é no campo da cultura.

Podemos concluir, portanto, a evidente defesa que Furtado faz em torno da noção ampla de desenvolvimento, que passa pelos aspectos simbólicos. Escrevendo no início dos anos 1980, ou seja, um pouco antes de assumir o MinC, Furtado aponta que para superar a crise estrutural pela qual o país passava seria necessário que o desenvolvimento conduzisse “[...] a uma crescente homogeneização de nossa sociedade”¹² e abraisse “[...] espaço à realização das potencialidades de nossa cultura”. (FURTADO, 1984, p. 30) Em outras palavras, “[...] a política de desenvolvimento deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural”. (FURTADO, 1984, p. 32) Portanto, identificar as possibilidades de nosso desenvolvimento implicava na reflexão prévia sobre a cultura brasileira. E uma política cultural não deve restringir seu papel ao fomento do consumo cultural, o que poderia inibir a criatividade e a inovação da cultura nacional. O seu objetivo, pelo contrário, deve ser o de liberar as forças criativas da sociedade.

12

A homogeneização a qual se refere Furtado não é a cultural, mas a social, no sentido de equilibrar as extremas desigualdades existentes no país.

Referências

- AZEREDO, B.; DUNCAN, P.; COSENTINO, T. *o desenvolvimento social e urbano*: período 1996-2002. In: BNDES. BNDES-50 anos. Disponível em: <<http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/bndes/bndes_pt/Institucional/Publicacoes/Paginas/livro_bndes_setorial.html>. Acesso em: 22 abr. 2009.
- BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura*: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes. Fortaleza: UFC, 2005.
- _____. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Inijuí, 1998.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação*: FUNARTE e política cultural (1976-1990). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Prefácio*. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. p. ix-xiii.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHAUÍ, Marilena et al. *Política cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- COELHO, Teixeira. *Usos da cultura*: políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FURTADO, Celso. *Discurso*. In: *Lei Sarney: regulamento. Benefícios fiscais na área da cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 1986.
- _____. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Entrevista*. 9 fev. 1987. Entrevistador: Rodolpho Gamberini. Programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/300/entrevistados/celso_furtado_1987.htm>. Acesso em: 09 jun. 2009.

- GOUVEIA, Maria Alice; MICELI, Sergio. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- LAFER, Betty Mindlin. O conceito de planejamento. In: _____. (Org.). *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MACEDO, Roberto. Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social (1963-1965). In: LAFER, Betty Mindlin (Org.). *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: _____. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p.53-843
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAULA, João Antônio de. História e cultura no pensamento de Celso Furtado. In: SABÓIA, João; CARVALHO, Fernando (Org.). *Celso Furtado e o século XXI*. Barueri: Manole, 2007. p. 263-284.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Celso Furtado: o desenvolvimento como missão. In: SABÓIA, João; CARVALHO, Fernando (Org.). *Celso Furtado e o século XXI*. Barueri: Manole, 2007. p. 63-80.
- RODRÍGUEZ, Octavio. Furtado e a renovação da agenda do desenvolvimento. In: SABÓIA, João; CARVALHO, Fernando (Org.). *Celso Furtado e o século XXI*. Barueri: Manole, 2007. p. 3-40.
- RUBIM, Albino. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELIN, E. et al. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.
- SOLA, Lourdes. *Ideias econômicas, decisões políticas: desenvolvimento, estabilidade e populismo*. São Paulo: Edusp, 1998.

WAHRLICH, Beatriz. *Reforma administrativa na era de Vargas*.
Rio de Janeiro: FGV, 1983.

Programa Cultura Viva: a política cultural como política social? Elementos de análise dos fundos públicos e do direito à produção da cultura

*João Luiz Pereira Domingues*¹

*Victor Neves de Souza*²

No dia 06 de julho de 2004, o Ministério da Cultura (MinC), por meio da portaria n. 156, criou o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva. Trata-se, como esperamos sublinhar, da iniciativa mais importante encetada pelo Ministério na gestão de Gilberto Gil – sendo, vale ressaltar, apontada enquanto tal pelo próprio MinC, tanto em documentos como no discurso de membros do governo.

1

Mestre em Políticas Públicas e Formação Humana - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutorando em Planejamento Urbano e Regional - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Assistente do Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. joalpdomingues@gmail.com.

2

Mestre em Serviço Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Serviço Social - Universidade Federal do Rio de Janeiro. victornsouza@gmail.com.

Podemos dizer, em linhas muito gerais, que o Programa destina-se basicamente a fomentar as manifestações culturais da sociedade promovidas por agentes que não têm acesso, ou o têm de maneira entendida como deficiente, ao mercado cultural – seja no momento da produção, seja no da difusão do que foi produzido, seja no do consumo de bens culturais considerado necessário ao próprio estabelecimento de canais entre estas práticas e o conjunto de manifestações no campo da cultura.

Trata-se, em nossa visão, de uma ação pública com vistas à reorganização do trabalho cultural, compreendendo que as dinâmicas simbólicas produzidas pelas classes populares não são apenas portadoras de identidades, valores e significados diferenciados, mas essenciais para a constituição de uma economia da cultura diversificada, onde atividades, bens e serviços econômicos sejam distribuídos e acessados de forma plural. Para o arranjo entre as políticas sociais e as políticas culturais, efetuiremos um recorte mais vertical sobre uma face específica do Cultura Viva, tratando do tema da cultura e sua viabilização em redes solidárias de produção.

Nesse sentido, recentes mudanças importantes nas políticas culturais no Brasil têm sido motivadas pelo argumento de que quanto mais as classes populares estiverem presentes na produção e na comercialização de seus bens simbólicos, mais a cultura servirá para alcançar melhores e diferentes resultados no desempenho da economia e para diminuir as desiguais relações entre as classes. Em nosso processo de pesquisa, temos nos debruçado reiteradamente com a indagação de se isso é mesmo assim, e pretendemos discutir, ainda que de forma inicial, a questão ao longo deste artigo.

Podemos apresentar, de início, alguns elementos e contradições essenciais que pontuarão nosso trabalho. A centralidade do Estado brasileiro na formulação das políticas culturais; a vinculação entre a produção da cultura em seus diversos ramos

e o sistema de financiamento público (e, portanto, das relações políticas e sociais que operam sob sua administração); as relações estabelecidas, ainda que timidamente, entre as políticas sociais e as políticas culturais – notadamente em um governo em que parte expressiva da própria política social se dá seguindo o modelo de repasses de fundos públicos a atores sociais de pequeno porte.

O trabalho cultural no Brasil: fontes de financiamento

Conquanto à realização da economia da cultura, a especificidade histórico-social do trabalho cultural no Brasil tem demandado a presença majoritária de fontes de financiamento públicas. Esta condição traz uma série de empecilhos à construção de um mercado de bens de cultura, e incidirá na centralidade que o Estado brasileiro tem para a efetivação de um programa de economia e produção da cultura.

A forma como trataremos o assunto, pelo menos uma tese de fundo precisa ser evocada de modo a balizar a discussão. Francisco de Oliveira (1998) dirá que os fundos públicos são apropriados como um complemento ao salário-real – na forma de salário indireto, no qual o financiamento da reprodução da força de trabalho se faz por meio dos gastos sociais. Para Oliveira, a função destes fundos é socializar parte dos custos de produção do capital, ao excluir serviços essenciais à reprodução da força de trabalho. O quadro descrito por Oliveira acena com o deslocamento de parte da luta de classes para o controle da direção a se dar a estes fundos, e inaugurará o sentido estrutural do Estado como um gestor destes fundos.

Desta feita, a importância do setor público no financiamento da cultura se justifica de diversas maneiras. Num país extremamente heterogêneo como o Brasil, com baixo crescimento

econômico nas últimas décadas, estes fundos têm tido papel central para a efetivação material da pluralidade cultural, a criação de postos de trabalho e o crescimento da participação da cultura no desenvolvimento econômico do país, a depender da orientação política que organiza sua aplicação.

Nas décadas de 1980 e 1990, período em que novos atores sociais desdobram suas lutas para toda a sociedade civil, se constrói uma unidade em torno da democratização do Estado brasileiro e de suas políticas. A Constituição brasileira de 1988 incorpora ao modelo institucional de Estado canais de gestão compartilhada, possibilitando uma presença mais intensa destes setores da sociedade civil na formulação e avaliação das políticas públicas. Na cultura, entretanto, o movimento tende para o lado oposto: é o momento onde há uma radicalização da relação entre indústria, mercado e cultura, garantida por um sistema de financiamento público à cultura escorado em relações sociais de produção onde a maior parte da sociedade civil fica excluída do processo de construção das políticas culturais e da decisão sobre a destinação dos orçamentos públicos.

Na década de 1990, com o fortalecimento paulatino do mecanismo de isenção fiscal – em especial a Lei Rouanet – como o principal meio de financiamento da política cultural em nosso país (situação em que os grandes produtores atuantes no mercado se tornariam o mais importante público-alvo da política ministerial, com capacidade de mobilizar recursos para apresentar projetos aparentemente interessantes aos setores de marketing das grandes empresas, e, assim, garantir recursos públicos para suas produções), certa distorção sempre presente em nossa política cultural ganhou nova roupagem: trata-se do privilégio, no acesso aos recursos públicos para a área da cultura, a pequenos grupos (que poderíamos chamar de uma elite cultural).

Nossa hipótese, formulada em interlocução com a perspectiva do multiculturalismo, é que as estruturas do financiamento

federal à cultura acabaram por reproduzir até então uma incorporação subordinada e hierarquizada das classes populares a bens e serviços públicos de cultura, limitando o número de protagonistas do universo sociocultural das cidades. Caracterizou-se, na lógica das leis de renúncia fiscal, um padrão de escolha do Estado onde há prevalência do capital econômico sobre o simbólico. Limita-se, portanto, a possibilidade de financiamento público às diversas cadeias de produção cultural popular e suas múltiplas linguagens – já que o determinante na escolha via iniciativa privada é a viabilidade econômica do produto cultural ou seu retorno em termos de visibilidade à marca da empresa patrocinadora.

A Lei Rouanet é promovida pelo Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que é a base a toda política de incentivos praticada hoje no Brasil. O sistema de financiamento federal à cultura, segundo os princípios estabelecidos no Pronac, se dá especialmente por dois aportes: os recursos a que o Estado renuncia por meio das leis de incentivo, que se somam ao financiamento privado complementar; e os recursos orçamentários, em especial os do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

O aporte de recursos públicos das leis de incentivo tinha como objetivo o aquecimento do mercado cultural e a ampliação dos recursos empresariais privados. O FNC seria um condutor para as ações de mérito cultural que não encontrassem “lugar no mercado”. O objetivo principal da criação destes recursos foi

[...] 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. (BRASIL, Lei 8.313, 1991)

Mas o que originalmente se assemelhava a um ensaio para ampliação dos recursos do MinC acaba por transferir às grandes empresas (pois é delas que se originam os maiores montantes para a renúncia), bem como a um corpo privilegiado de trabalhadores da cultura, o poder de decidir sobre os objetos e locais onde esses investimentos públicos deveriam ser empregados. Panorama que, de norma, acabou constituindo uma fatídica lógica onde as leis de renúncia fiscal substituíam a responsabilidade do Ministério da Cultura – e, como consequência, nas demais esferas das administrações estaduais e municipais – em formular políticas públicas afirmativas, sem que nenhum instrumento de avaliação ou fiscalização dos programas e projetos incentivados fosse concebido junto à sociedade. Expressões que não resultaram nem na fundamentação sólida de um mercado consumidor de bens culturais, tampouco numa efetiva democratização dos recursos públicos. Como ilustração, dos projetos aprovados pela Lei Rouanet em 2003, São Paulo e Rio de Janeiro demandaram sozinhos 56% dos recursos totais. (SILVA, 2007)

Até as mudanças nos valores de dedução na Lei n. 8.313/91, estes dois fundos eram afeitos a dois princípios que, se não apresentaram modelos de gestão organizados a partir de regras públicas e com controle da sociedade civil em sua cogestão, detinham ao menos uma perspectiva de complementaridade. Mas, ao subverter a lógica que combinava recursos públicos e privados no financiamento cultural, lançando descontos integrais na renúncia fiscal, o Estado brasileiro criou uma organização social da atividade produtiva que, vinculada à lógica empresarial, manteve as bases de uma clientela fixa de trabalhadores especializados em marketing cultural. (BARBALHO, 2005) Para a condução eficaz de uma gestão dos fundos públicos que apontam para o crescimento do setor da cultura, “[...] o apoio a projetos via leis de incentivo deveria significar que o

incentivador coloca recursos próprios adicionais, aliás, esse é o objetivo dessas leis. Quer dizer, a renúncia fiscal não deveria ser integral, mas o poder público brasileiro abriu essa possibilidade”. (SILVA, 2007, p. 175)

Por esta razão, o investimento adicional do empresariado privado vem declinando constantemente, de 66,1% na participação nos recursos incentivados em 1995, para 23,7% em 2002, e isto coincide com o aumento de recursos após a dedução de 100% em 1997 e 2001. Em média, os incentivos fiscais têm apresentado crescimento anual de 1%. Por conseguinte, os montantes integrais de renúncia fiscal vêm aumentando em proporção contrária ao decréscimo do adicional do empresariado. Até 2002, os “[...] recursos concentraram-se em poucas empresas, sendo que 17 delas responderam por 61% dos recursos incentivados” (SILVA, 2007, p. 175), sendo o Sudeste responsável por 84%, em média, dos repasses no período. Uma das contradições mais evidentes deste modelo é a participação das empresas públicas, que se constituíram “[...] nos principais incentivadores na área cultural (por exemplo, uma única empresa estatal participou com aproximadamente 45% dos recursos incentivados em 2002).” (SILVA, 2007, p. 175)

Como contraponto ao processo, o Cultura Viva acena com uma nova engenharia de transferência de recursos públicos, oferecendo ainda meios de produção e disseminação da cultura como forma de criar condições para mobilidades sociais e políticas numa sociedade em que as possibilidades de produção da cultura são limitadas e concentradas em pequenos grupos. No limite, estes grupos – as classes populares e as comunidades tradicionais – são os mesmos que sofrem os diversos processos de exclusão, apresentando a noção relacional de que a diversidade cultural e desigualdade social articulam-se de maneira sobreposta na estrutura social. Suas produções simbólicas são, por vezes, experiências muito locais, não muito conhecidas

nem legitimadas pelas ciências sociais hegemônicas ou ignoradas pelos meios de comunicação, permanecendo, assim, “invisíveis” ao espaço público. (SANTOS, 2003)

Uma das maneiras através das quais se tem dado esta distribuição é mediante repasses de recursos aos projetos apresentados por organizações da sociedade civil – sendo estas consideradas iniciativas culturais de pequeno porte, chamadas Pontos de Cultura, reconhecidas como tal e estimuladas pelo Estado brasileiro através do MinC. Os Pontos de Cultura, principal ação do Programa Cultura Viva, têm por função ressoar as diversas formas de produção, como um “amplificador das expressões culturais de sua comunidade”. (BRASIL, Ministério da Cultura, 2005, p. 16) Isto aponta para uma mudança da perspectiva da democratização e do direito à cultura; não mais o acesso aos bens produzidos, mas o acesso aos meios de “formação, criação, difusão e fruição cultural”, ou melhor, da própria produção da cultura (tecnológica e financeira).

No Programa Cultura Viva, o repasse aos Pontos de Cultura gira em torno de R\$ 180 mil, divididos em cinco parcelas semestrais, para investimento conforme projeto apresentado, e da transferência de produção e disseminação digital. O Ponto deve ser selecionado mediante edital emitido pelo MinC.

O Cultura Viva tem seu financiamento vinculado ao Fundo Nacional de Cultura. A indicação mais comum sobre o FNC é que ele funciona como um dispositivo central para compensar a lógica distributiva dos recursos incentivados. Para nossa pesquisa, partimos da avaliação de que o Fundo Nacional de Cultura apresenta dois comportamentos distintos nas gestões de Weffort e Gilberto Gil: entre 1995 e 2002, a tendência a ser trabalhado como sobra orçamentária, pela discrepância de seu volume em relação aos recursos incentivados. Já entre 2003 e 2007, o FNC passa a ser pensado como política redistributiva, com grande aumento de recursos e, especialmente, conteúdo

programático na forma de políticas públicas orientadas. Embora apresentem comportamentos distintos quanto ao volume de receitas, ao processo distributivo e sua organização política nas duas gestões, o sistema de financiamento, cuja hegemonia se dá nos recursos incentivados, permaneceu inalterado.

Quanto ao volume de recursos, o comportamento do FNC indica um crescimento anual de 1,2% entre 1995 e 2002 (embora com grande número de contingenciamentos) e expressivo aumento a partir da gestão de Gilberto Gil (em grande parte, fruto do próprio Cultura Viva). Na gestão de Weffort, o FNC apresentou a seguinte disposição: em 1995, foram aplicados em transferência apenas R\$ 12,9 milhões; um pequeno aumento em 1996, para R\$ 16 milhões; em 1997, o aporte foi de R\$ 24,3 milhões; em 1998, uma pequena baixa, para R\$ 20,9 milhões; para 1999, o aporte foi de R\$ 19,1 milhões; em 2000, um grande aumento, para R\$ 46,6 milhões; em 2001 os repasses atingiram a maior marca, chegando a R\$ 64,3 milhões; em 2002, nova baixa, chegando a R\$ 43,6 milhões. Em 2003, primeiro ano do Governo Lula e início da gestão de Gil, o aporte foi de R\$ 46,9 milhões; em 2004, grande aumento, para R\$ 85,6 milhões. Os anos seguintes coincidem com a formulação do Cultura Viva, em 2005, o volume de repasses foi de R\$ 132,4 milhões; e em 2006 o volume foi de R\$ 138,0 milhões. (BRASIL, Ministério da Cultura, 2006)

Na gestão de Weffort, os recursos do FNC nunca dispuseram de uma política de gestão e direcionamento, onde os grupos destinatários (por definição os estratos mais baixos da população, e não por incapacidade ou inabilidade, mas porque se trata de uma lógica efetivamente mercadológica), os que efetivamente não têm acesso aos grandes orçamentos que caracterizam os incentivos fiscais, pudessem acessar estes fundos segundo critérios públicos. O Fundo Nacional de Cultura

[...] jamais foi operado pelas regras primárias de um fundo público: transparência de critérios, acessibilidade paritária e primazia do mérito público. Desde que foi criado, seus recursos são arbitrariamente distribuídos segundo predileções e interesses do Ministério da Cultura. (SARKOVAS, 2005)

Quanto à mudança na orientação das políticas culturais das gestões de Weffort e Gil, nossos estudos apontam que a própria gestão do fundo público da cultura tal como se realiza produz a necessidade de intervenção do MinC no sentido de uma “discriminação positiva”. Ou seja, é justamente a ausência de perspectiva de revisão da estrutura de organização do financiamento público e seu modelo gestor que aferra a intervenção ministerial aos limites impostos pelas próprias causas de sua ineficiência. Uma mudança efetiva para a reorientação do modelo gestor exigiria que o próprio modelo de financiamento não fosse em si discriminatório, o que poderia ser atingido através de uma gestão plural e democrática.

Do ponto de vista político, a importância do Programa para a atual gestão do MinC, bem como para o governo Lula, pode ser estimada por seu objetivo de reverter uma característica histórica marcante da política cultural no Brasil: o fato de ela ser elaborada e implementada, em regra, na relação entre Estado e intelectuais, deixando de fora de seus processos de formulação e de gestão as classes subalternas. Este fenômeno se relaciona organicamente com o caminho através do qual, segundo Coutinho (2005), ocorreu a modernização brasileira – através de “revoluções pelo alto”, processo político decisivo tanto na consolidação do Estado brasileiro como na conformação de nossa identidade nacional.

Como pode ser depreendido da restrita apresentação anterior, o Programa Cultura Viva é um programa seletivo – trata-

se, portanto, de uma política pública que visa a um público-alvo delimitado. Esta seletividade, entretanto, é essencialmente diferente daquela praticada, no terreno do financiamento público às iniciativas no campo da cultura, pelos sucessivos governos a partir da criação do MinC em 1985. No limite, o Programa trata da dimensão política do reconhecimento como elemento para a redução das desigualdades sociais. (SANTOS, 2003; TAYLOR, 1994)

O manuseio dos fundos públicos é o elemento central para compreender as contradições do modo de produção da cultura e da economia da cultura no Brasil, para pensar a exclusão de grande parte dos criadores populares das fontes de recursos públicos. Neste sentido, o que procuramos estabelecer no caso específico do Cultura Viva é uma aproximação entre o sentido de gasto social (portanto, o manejo do investimento público) e seu desenlace para a economia da cultura, como forma de continuidade do Programa e das atividades dos Pontos de Cultura.

Uma economia da cultura com bases solidárias

Podemos dizer que o processo solidário de produção baseia-se em formas de gestão de trabalho não-competitivas, onde os sujeitos acionam elementos recíprocos de articulação de interesses pessoais em dinâmicas coletivas de ação e empreendimentos econômicos, o que sugere uma nova gramática aos processos de obtenção de renda e geração social do trabalho: conhecimento compartilhado ao invés de hierarquização; ajuda mútua ao invés de desigualdades intercambiantes; planejamento e decisões coletivas dos meios de produção e distribuição; ou seja, a normatização de relações de trabalho pautado numa gestão coletiva e horizontal presentes em formas variadas de organização.

O modelo pretendido pelos empreendimentos da economia solidária não se vale apenas da possibilidade de uma alternativa ao baixo desenvolvimento econômico: quer-se que constituam também uma importante ferramenta na construção de uma nova subjetividade do trabalhador, por outra organização coletiva do trabalho. No Brasil, as experiências mais conhecidas se dão no controle dos trabalhadores das massas falidas de fábricas, mas existem outras associações de geração de trabalho e renda emergindo, compondo um setor que se quer destinado a consolidar uma “economia popular” através da construção de redes solidárias. (SANTOS, 2004)

Em sua dimensão mais específica, a economia solidária apresenta-se como uma das possíveis alternativas de organização social da produção diante da ação do capital e suas formas específicas de organização do trabalho, e, em sua condição histórica especial, dos efeitos deletérios das políticas neoliberais conquanto à desorganização do emprego assalariado formal e informal. Quando se fala de empreendimentos de economia solidária, faz-se necessário reconhecer que eles funcionam em um sistema onde predominam as práticas de concorrência e de mercado. A questão central é que os caminhos para o sucesso de empreendimentos não guiados pela lógica do capital abastecem e são abastecidos em geral por mercados que têm como elemento central a afirmação e a continuidade do modo de produção capitalista.

Neste sentido, a própria forma como ocorrem estes empreendimentos está subordinada à dinâmica do processo capitalista de produção e à sua particular natureza expansiva, de tendência inerente à mercantilização de todos os espaços possíveis da vida material. (TAUILE, 2001)

No caso brasileiro, a organização da economia solidária se fortalece na passagem dos anos 1980 para os 1990, em função do avanço do desemprego e do rebaixamento da renda nacio-

nal absorvidos pelo trabalho, e especialmente da redução do emprego formal influenciado pelo movimento de desestruturação do mercado e flexibilização do trabalho. Segundo Pochmann (2002), o avanço inicial da economia solidária no Brasil deve-se a um enorme excedente de mão-de-obra e à ampliação do segmento não organizado do trabalho, responsável por ocupações precárias, mais propriamente o desenvolvimento de atividades de sobrevivência, de produção popular e até de ilegalidade (prostituição, tráfico de drogas, crime, jogos de azar). A motivação do processo refere-se às macromudanças no funcionamento geral do mercado de trabalho; e à promoção de diversas políticas de ajuste econômico de cunho neoliberal, que aprofundou o quadro de estagnação econômica e contribuiu para a desaceleração na abertura de novas vagas assalariadas formais, o que abriu maior flanco para elevação do desemprego e de postos de trabalho precários.

Podemos dizer que, em geral, os empreendimentos de economia solidária são considerados mecanismos de incubação de experiências de ocupação e renda, geralmente em torno de grupos atomizados de pobres e desempregados. Neste quadro é que emergem ações de governo de apoio à economia solidária, associados ao marco da desestruturação do mercado de trabalho (especialmente a criação de uma secretaria especial de economia solidária no Governo Lula, vinculada ao Ministério do Trabalho). A formação de empreendimentos de economia solidária (EES) aparece assim como uma alternativa ao desemprego, e reflete tanto a dificuldade de inserção dos jovens quanto a reinserção dos desempregados no mercado formal de trabalho. As produções artísticas e culturais têm sido aclamadas tanto como meios para o associativismo quanto como uma possibilidade de inserção destes atores no universo do trabalho e da cultura como uma alternativa à crise do emprego entre os jovens. (PINHO; OSTRONOFF; EDISON, 2007) No caso da cultura, po-

demos dizer que esta vinculação é muito recente, e que, de certa maneira, é inaugurada no plano da política cultural federal na articulação de redes proposta pelo Programa Cultura Viva.

É neste contexto, a partir da crítica a esta situação e do compromisso com sua reversão, que ganha corpo a proposta da atual gestão do MinC. Este compromisso se dá tanto do ponto de vista de redirecionar os recursos públicos alocados à área da cultura (no sentido de combater o privilégio dos pequenos grupos de produtores no acesso aos recursos públicos) quanto daquele de dinamizar uma economia da cultura que seja, segundo se advoga, capaz de articular “inclusão social” com diversidade cultural em bases solidárias.

Uma parte importante do processo de implementação do Programa Cultura Viva não está apenas no princípio de transferência de crédito para as classes populares, mas na ativação de uma rede de colaboração entre os Pontos de Cultura, através da disponibilização dos meios de produção cultural a estes grupos. Este tema apresenta-se como crucial para se pensar a sustentabilidade econômica das iniciativas populares e para a superação do estigma de exclusão do mercado cultural, já que nem toda produção de bens culturais é capaz de se sustentar segundo as regras rígidas que operam no mercado e na lógica concorrencial própria das leis de incentivo.

Para otimizar o planejamento desta rede, o Cultura Viva inicia uma aproximação com a economia solidária, de maneira a oferecer o suporte adequado à organização da produção cultural das classes subalternas e ao desenvolvimento de estratégias para a satisfação de suas necessidades simbólicas e sociais.

Apesar do compromisso com a democratização da cultura e com a “inclusão social” por meio dela, a então Secretaria de Programas e Projetos Culturais (SPPC), atualmente Secretaria de Cidadania Cultural (SCC) – responsável pela formulação, implementação e avaliação do Programa Cultura Viva – nunca

pôs em questão se os objetivos do Programa são mesmo os mais adequados à democratização da cultura e à garantia dos direitos culturais assegurados por nossa Constituição, ou se a estratégia de implementação é a mais consonante com a difusão das diversas manifestações culturais e com a proteção das mais ameaçadas de esmagamento por serem menos adequadas ao mercado enquanto mecanismo de mediação universal para o fazer cultural. Ou seja, se a “inclusão social” mediada pela ativação de um mercado cultural baseado na economia solidária pode culminar na diversidade e proteção aludidas, ou se ela esgota-se em si mesma – mera inclusão em um mercado super seletivo, uma espécie de política de geração de emprego (precário, pois não conta com nenhuma das garantias trabalhistas asseguradas por nosso ordenamento jurídico-político, e temporário, já que o apoio às iniciativas selecionadas tem seu prazo determinado de antemão). Vale ressaltar que, no limite das políticas de geração de renda e emprego, um fazer cultural autônomo torna-se um complicador a mais para tentativas de enfrentar refrações da questão social, visto que a dinâmica produtiva neste setor não se enquadra nas leis gerais da dinâmica capitalista a não ser à custa do apagamento de suas especificidades.

Desde já entendemos o grande avanço que o Cultura Viva pode representar, mas num cenário tão heterogêneo quanto aquele em que os Pontos se inserem, e considerando o fato de que é insuficientemente conclusivo o êxito dos experimentos na área da economia solidária da cultura, é muito difícil acreditar que esta rede se formaria por si e atingiria os objetivos pretendidos, sem nenhuma ativação pelo MinC. Uma rede solidária que tenha as perspectivas aludidas demandaria tanto o comprometimento ativo de seus membros constituintes quanto uma participação efetiva do Estado. Ainda assim, supondo que a disputa em torno do poder do Estado continue nos marcos da democracia liberal, é possível que a economia solidária

avance cada vez mais na disputa das políticas públicas e, dessa forma, no acesso ao fundo público (SINGER, 2003), sem que com isso, entretanto, se observem os pretendidos resultados em termos de uma efetiva democratização da cultura.

A Avaliação Piloto do Programa Cultura Viva, produzida pelo Laboratório de Políticas Públicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro nos mostra alguns dados importantes sobre os Pontos de Cultura para a construção desta rede. Quanto ao gasto médio mensal, “47% dos Pontos de Cultura oscila entre 5.000 e 10.000 mil reais; 16% dos Pontos têm um gasto de entre 1.000 e 5.000 mil reais; 12% gastam entre 10 e 20 mil reais”. Quanto à participação dos repasses do Programa nos gastos dos Pontos de Cultura, “26% dos Pontos de Cultura cobrem entre 70% e 80% destes gastos com os recursos do MinC; em 16% dos Pontos a percentagem do gasto coberta com recursos do MinC é de 80% a 90%; 11% dos Pontos utilizam os recursos do MinC para cobrir apenas de 0 a 10% dos seus gastos”. (UERJ, 2006, p. 72)

Para 53% dos Pontos, os recursos arrecadados oriundos de financiamento ou da venda de produtos chegam a pagar as despesas, mas não deixam excedentes; 36% dos Pontos afirmaram que estes recursos não são suficientes para pagar as despesas. Pensando a sustentabilidade dos Pontos, 27% dos Pontos de Cultura produzem e comercializam produtos culturais; 23% prestam serviços remunerados; 16% produzem e comercializam outros produtos.

O número mais impressionante, e que atesta a dificuldade na criação da rede é que “39% dos Pontos não produzem ou comercializam produtos”. A pesquisa apontou que somente “20% dos Pontos de Cultura utilizam formas solidárias de consumo e comercialização de produtos: a aquisição e comercialização se dão através de grupos de economia solidária, comércio justo, feiras de troca e cooperativas, onde os ganhos e as decisões são repartidos”. (UERJ, 2006, p. 73)

Quanto à distribuição dos produtos, “33% dos Pontos comercializam seus produtos nos municípios onde se localizam; 26% o fazem no próprio Ponto; 23%, na comunidade; 19% dos Pontos de Cultura comercializam seus produtos em todo o país; 13% dos Pontos encontram dificuldades para levar os seus produtos aos clientes; 12% não conseguem cuidar das vendas; 7% dos Pontos encontram dificuldades para competir com os grandes produtores”. Sobre a divulgação, “42% dos Pontos de Cultura divulgam os produtos através da publicidade boca-a-boca; 32% mediante a distribuição de folders, cartazes ou panfletos; 30% divulgam seus produtos na Internet, através de web-site ou boletins eletrônicos; 15% fazem uma divulgação local, através de rádios ou jornais comunitários; 13% colocam seus produtos na grande imprensa”. (UERJ, 2006, p. 73-74)

Quanto ao impacto da produção na receita dos Pontos, “os recursos arrecadados com a comercialização de produtos constituem menos de 10% da receita total em 27% dos Pontos de Cultura. Em 12% dos Pontos os recursos arrecadados correspondem de 10 a 30% da receita total”. (UERJ, 2006, p. 74)

Estes dados nos mostram a incipiência desta rede de economia popular da cultura e o enorme desafio de sua constituição. Podemos perceber a grande dificuldade de sustentabilidade dos Pontos (apesar dos custos relativamente baixos de sua manutenção), e a enorme dependência que têm acerca dos repasses. Esta dependência atinge a autonomia e o desenvolvimento futuro de suas atividades.

A comercialização dos produtos e serviços é, sem dúvida, a parte mais desafiadora para a economia solidária, e onde, provavelmente, residirá o maior interesse de construção de uma rede social para o Cultura Viva³. Para isso, o MinC e a SPPC articularam a TEIA – Mostra de Cultura e Economia Solidária. A primeira TEIA aconteceu entre os dias 6 e 9 de abril de 2006, durante a Bienal Internacional de Arte de São Paulo. O evento

3
O Atlas da Economia Solidária verificou que 61% dos EES tiveram dificuldades na comercialização de seus produtos e 49% dificuldade de acesso a crédito. O dado abre um precedente importante para as atividades da economia solidária, que normalmente têm de se voltar para o mercado capitalista, regido por suas leis, na hora de distribuir e comercializar sua produção. No caso dos empreendimentos culturais, esta tarefa é ainda mais complexa, dada a dificuldade na obtenção de crédito. (BRASIL, Ministério do Trabalho, 2005)

reuniu mais de 100 espetáculos e 60 oficinas; 650 empreendimentos, entre organizações não-governamentais, cooperativas e redes de troca dos 27 estados brasileiros, ocupando 40 estandes do Pavilhão da Bienal, segundo números do MinC. A atividade foi parte do Encontro do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania realizado pelo Ministério da Cultura, em parceria com o Ministério do Trabalho e outras instituições.

O evento debateu os princípios de uma nova economia sustentável, a formação de uma nova cultura colaborativa, e as possibilidades de inserção das classes populares na construção destas redes. Entretanto, se propôs pouco a investigar a participação da cultura na economia solidária, valorizando muito mais a concepção de diversidade cultural que o impacto destas cadeias produtivas na economia da cultura. Os empreendimentos solidários e as experiências populares de pequeno porte são de difícil mensuração, e a TEIA de 2006 não nos apresenta nenhum dado relevante sobre o tema, nem o volume de negócios realizado durante a feira.

A segunda edição do evento aconteceu no ano seguinte, em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais, com o patrocínio da Petrobras e organizado pelo Instituto Pensarte. O número de atividades e a estrutura do evento já eram muito maiores, embora sua organização tenha sido veementemente rechaçada pelos representantes dos Pontos de Cultura que estavam presentes. O próprio Ministério reconheceu a falha da organização e o distanciamento dos conceitos da Mostra. (TURINO, 2007)

Os encontros da TEIA de 2007 foram aproveitados para abrigar o primeiro encontro do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura e debater os problemas de gestão com a SPPC. Um dos Grupos de Trabalho (GTs) se destinou a pensar o tema “Pontos de Cultura e Sustentabilidade”. Vários princípios da economia solidária aparecem no documento que sintetiza o trabalho do GT, embora no âmbito geral, as propostas não avancem

na constituição de uma rede de economia popular. Em nossa avaliação, o sentido de um sistema de produção para a cultura popular ainda não está totalmente consolidado entre os Pontos de Cultura.

A TEIA é uma iniciativa importante para um Programa com as características do Cultura Viva, pois se destina entre outras coisas a enfrentar o problema referente à conformação de uma rede orgânica. Entretanto, uma ação pública para a economia solidária que vise tão somente a efetivar a sustentabilidade dos Pontos e sofisticar a gestão do Programa no sentido de viabilizar a rede pretendida necessitaria, no mínimo, abarcar outros aspectos, tais como: a) Formação continuada e capacitação técnica para a autogestão popular, onde seja possível debater, intercambiar e articular estas formas de organização; b) Assessoria e assistência para a organização de empreendimentos, articulando instrumentos, outros atores e com outros programas sociais que possam buscar uma inserção em nichos de mercados ou em estratégias produtivas, comerciais ou de serviços que aumentem a visibilidade econômica; c) Comercialização, mercados e estratégias de demanda: deve-se constituir uma rede de negócios populares em acordo com as administrações municipais e estaduais, com programas e parceiros de outras áreas da economia solidária para a melhor comercialização dos produtos; d) Banco de dados sobre oportunidades de negócios, linhas de crédito, cadastro de empreendimentos populares, grupos de economia solidária e um sistema de apresentação e distribuição dos produtos culturais dos Pontos; e) Gestão: a criação de um órgão de cogestão entre o MinC e a sociedade civil, com vistas a pensar a economia solidária como uma ferramenta efetiva de continuidade do programa e sustentabilidade dos Pontos.

Considerações finais

A partir do que foi discutido até aqui, podemos apresentar apontamentos preliminares acerca da difícil correlação entre a produção da cultura entendida enquanto direito e sua viabilização social quanto à implementação do Programa Cultura Viva. Devemos chamar à atenção um aspecto central na formulação atual das políticas públicas de cultura: a noção, que se espalha e se consolida em todo o mundo, de que não só existe uma “economia da cultura” com forte potencial mercadológico e que carece, para se desenvolver em sua plenitude, de iniciativas de parceria entre o “Estado e a sociedade civil”, como, ainda, de que esta matriz econômica tem função mais abrangente. Ela, associada às outras dimensões específicas da cultura – e que serão mais acessíveis a uma parcela mais ampla das populações locais à medida que a “sociedade” for capaz de generalizar o acesso aos “bens culturais” –, é considerada um vetor dos mais fecundos para, nos países “em desenvolvimento” (assolados por ondas de violência urbana, pela desigualdade na distribuição de renda, pela pobreza de amplos segmentos da população, pelo desencanto com a política e com os políticos), constituir (afora a repressão policial, é claro) um componente na promoção da “coesão social” e, com esta, da possibilidade de “desenvolvimento”.

Em nossa visão, a técnica inovadora de implementação, de adesão e de gestão do Programa Cultura Viva, se tem o valor de combater parte do privilégio no acesso ao financiamento público às atividades culturais privadas, guarda ainda insuficiências na efetivação de uma rede econômica de distribuição e consumo entre seus destinatários e imensas dificuldades em incorporar os trabalhadores da área que não participam do mercado mais consolidado. As ações guardam, ainda, resultado em medidas instrumentais à economia solidária, no limite de políticas compensatórias e ainda incapazes de oferecer alterna-

tivas ocupacionais diante da crise atual no campo do trabalho. Entretanto, não podemos deixar de lado seu mérito em reconhecer, ainda que no plano textual, as classes populares como sujeitos de seu próprio processo de desenvolvimento, nem esquecer que as dificuldades apreciadas não são exclusividade do mercado cultural, mas do universo produtivo como um todo. Todavia, ao não interferir na hegemonia que opera no mercado de produção da cultura, mas apenas tencionando sua estrutura, as ações correm o risco de se reduzir a um pronto-socorro social, intervindo para reparar minimamente o tecido social.

Uma das preocupações que os dados apresentados não conseguiram identificar com precisão é a relação entre a natureza da atividade dos Pontos e a sua disponibilidade de produção. Se quase 40% dos Pontos de Cultura não comercializam produtos, seria preciso, atendo-se aos marcos aos quais se atém o Programa, conhecer qual a oferta e demanda de bens e serviços de cultura, qual a real potencialidade de suas comunidades (se existe o desejo em participar de programas de geração de renda), quais as dificuldades em ativar as cadeias produtivas, e como se deve efetivar o apoio dos municípios e estados na construção de redes regionais de economia solidária da cultura. As iniciativas de empreendimento solidário, normalmente, têm apoio insignificante ou insuficiente do poder público e pouca visibilidade e penetração nos diferentes segmentos da sociedade, o que pode apontar inclusive para contradições, já levantadas neste trabalho, relacionadas à própria tentativa de constituição de uma economia solidária em marcos societários capitalistas.

Quanto à perspectiva da economia solidária que se inaugura com o Programa, ela não deve ser estimulada como forma de desonerar os fundos públicos ou de desarticular a presença do Estado no campo da formação de cadeias produtivas de cultura popular, mas, ao contrário, como um desafio ao desenvolvi-

mento de políticas públicas que estimulem alternativas autônomas e de autogestão popular, que democratizem efetivamente o acesso dos estratos posicionados na base da pirâmide social a instrumentos de gestão e meios de produção cultural.

Quanto ao futuro das atividades dos Pontos, e dos produtores “independentes” em geral, a implementação de um programa como o Cultura Viva representa a importância de se pensar um novo cenário para a produção da cultura no Brasil, visto que, em nossa visão, o modelo apresentado até então mostrou-se extremamente segregador.

Faltam ao Programa Cultura Viva, deste modo, avaliações que ponham em questão seus objetivos, sua própria essência, confrontando-a com os princípios que ele reafirma, e, a partir daí, avaliando-o sob um escopo mais amplo. O espaço acadêmico de pesquisa nos aparece como o locus adequado para que se materialize um esforço deste tipo.

Referências

BARBALHO.Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n.15, 2005.

BRASIL. *Lei 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. Disponível em <www.cultura.gov.br/legislacao/docs/L-008313.htm>. Acesso em: 30 jan. 2009.

BRASIL. Ministério do Trabalho. *Atlas da economia solidária - 2005*. Brasília, 2005. Disponível em <www.mte.gov.br/ecosolidaria/sies_atlas.asp>. Acesso em: 10 abr. 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura Viva - Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania*. Brasília, 2005.

_____. *Execução orçamentária por segmento/região (Fundo Nacional de Cultura - FNC) 1995 a 2006*. Brasília: Fundo Nacional de Cultura, 2006. Disponível em <www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/12/por-segmento-e-regiao-fnc.xls>. Acesso em: 11 fev. 2009.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

OLIVEIRA, Francisco de. *Os direitos do antivalor: a economia política da hegemonia imperfeita*. Petrópolis: Vozes, 1998.

PINHO, Leonardo; OSTRONOFF, Leonardo; EDISON, Paulo. *Juventude, políticas públicas e economia solidária*, 2007. Disponível em: <www.juventudesolidaria.blogspot.com/2007/05/juventude-politicas-pblicas-e-ecosol.html>. Acesso em: 14 abr. 2009.

POCHMANN, Marcio (Org.). *Desenvolvimento, trabalho e Solidariedade: novos caminhos para a inclusão social*. São Paulo: Cortez, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios*. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas ; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

SANTOS, Aline Mendonça. *Vivendo e pensando o diferente: representações sociais dos trabalhadores nos empreendimentos de economia solidária*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais Aplicadas) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2004.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- SARKOVAS, Yacoff. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*. Blog do Canal, 2005. Disponível em www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/000355.html. Acesso em: 12 abr. 2009.
- SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Caderno de Políticas Culturais - Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2007. (v. 3).
- SINGER, Paul. Economia Solidária. In: CATTANI, Antonio David (Org.). *A outra economia*. Porto Alegre: Veraz, 2003.
- TAUILE, José Ricardo. *Para (re)construir o Brasil contemporâneo: trabalho, tecnologia e acumulação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo*. Lisboa: Piaget, 1994.
- TURINO, Célio. *Palestra*. In: TEIA, 2007. Belo Horizonte. 10 de novembro de 2007.
- UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Laboratório de Políticas Públicas. *Programa Cultura Viva, Avaliação Piloto, Relatório Final*. Rio de Janeiro: Núcleo de Políticas Públicas de Cultura. 2006.

Política cultural no Brasil: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura

*Paula Félix dos Reis*¹

A implantação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC) foi colocada como prioridade durante a campanha presidencial de Lula em 2002. Os ex-ministros da Cultura Gilberto Gil e Juca Ferreira, também já manifestaram publicamente a viabilização do Sistema e do Plano Nacional como um dos objetivos principais do Ministério. Apesar de todo o apoio público, o governo chega ao seu segundo mandato sem finalizar nenhuma das duas propostas, o que chama atenção para

¹ Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). paula.fr@gmail.com

a necessidade de uma análise mais criteriosa que possibilite entender o processo, as dificuldades e os rumos tomados na implantação do Sistema e do Plano Nacional de Cultura.

O Sistema Nacional de Cultura

Um passo inicial importante para melhor entendimento do Sistema e do Plano Nacional de Cultura é saber como surgiram e porque resolveram ser adotados. Desde o ano 2000, já havia, no Congresso Nacional, a iniciativa de uma Proposta de Emenda à Constituição (PEC) brasileira, de autoria do Deputado Federal Gilmar Machado (Partido dos Trabalhadores - PT) e outros, para acrescentar um parágrafo instituindo um Plano Nacional de Cultura (PEC n. 306/2000). Mas nessa proposta não havia nenhuma referência à criação de um SNC, especificamente. Somente no documento de campanha presidencial de Lula – *A Imaginação a Serviço do Brasil*, em 2002, foi colocada a formação de um Sistema Nacional.

Neste documento estavam dispostas todas as propostas para o setor cultural brasileiro, dividido a partir de seis eixos temáticos: *Cultura como Política de Estado; Economia da Cultura; Direito à Memória; Cultura e Comunicação; Transversalidades das Políticas Públicas de Cultura; e Gestão Democrática*. O Sistema e o Plano estavam inseridos neste último tema, que tinha como objetivos a “[...] descentralização político administrativa; a regionalização das Políticas Públicas de Cultura; mecanismos de participação popular; Conselhos; implantação de um Sistema Nacional de Política Cultural; e ampliação do orçamento do MinC.” (PT, 2003, p. 9)

É interessante observar que as lideranças políticas de apoio à candidatura de Lula, em 2002, antes mesmo de ganhar a eleição presidencial, atribuíram ao Ministério da Cultura o compromisso de implantar o SNC. Mas ao contrário do que se esperava,

a composição inicial da equipe do MinC não agregou, ou manteve, muitos dos principais envolvidos na elaboração do documento da campanha presidencial.

A própria escolha de Gilberto Gil para Ministro da Cultura causou polêmicas no meio político e social. Segundo o ex-secretário de Políticas Culturais Paulo Miguez (informação verbal):²

Quando o Presidente [Lula] bateu o martelo e disse que era Gilberto Gil, alguns tornaram pública sua adesão e outros permaneceram durante algum tempo questionando a indicação de Gil. Acho que duas razões levavam a esse questionamento: primeiro porque havia dentro do PT quadros que poderiam ocupar a pasta ministerial da cultura; e de outro porque havia um certo desconforto em relação a Gilberto Gil, seja pelo fato dele ser um artista, uma pessoa sem vinculação partidária ao PT – embora tivesse filiação ao PV, não era uma escolha do Presidente por conta da sua vinculação partidária, Gil não foi escolhido porque era do PV; e havia também uma desconfiança em relação à passagem de Gil pela política, tanto como vereador de Salvador, onde ele não teve uma atuação muito boa, como na Fundação Gregório de Mattos. Então havia essa resistência.

Gilberto Gil foi presidente da Fundação Gregório de Matos, na cidade de Salvador, durante os anos de 1987 e 1988; e vereador da Câmara Municipal de Salvador entre 1989 e 1992. Também participou do projeto Comunidade Solidária, no governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, entre os anos 2000 e 2002. A sua formação é em Administração de Empresas pela Universidade Federal da Bahia. Além das desconfianças sobre a sua competência política para assumir o MinC, também foi questionado o compromisso de Gil em realizar as propostas definidas pelo documento de campanha de 2002, que não contou com a sua participação no processo de elaboração.

Com a nomeação de Gilberto Gil, dá-se início às disputas entre as indicações políticas dos partidos que apoiaram a candida-

² Entrevista oral realizada durante pesquisa de campo, em Salvador, dia 03 de maio de 2008.

tura de Lula e as escolhas pessoais do ministro. Na distribuição inicial (2003) de cargos do Ministério, o resultado foi a divisão política especialmente entre três grupos: membros do PT, dentre os quais podemos citar Marcio Meira (assumiu a Secretaria do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, e posteriormente, a Secretaria de Articulação Institucional), José Nascimento Júnior (Diretoria de Museus e Centros Culturais - IPHAN), Antonio Grassi (Funarte) e Sergio Mambert (Secretaria de Música e Artes Cênicas, depois à frente da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural); membros do Partido Verde, a exemplo de Juca Ferreira (Secretaria Executiva do MinC, atual Ministro da Cultura) e Sérgio Xavier (Chefe de Gabinete do Ministro e posteriormente responsável pela Secretaria de Fomento e Incentivo à Cultura); e antigos conhecidos e aliados de Gilberto Gil, tais quais Marcelo Carvalho Ferraz (Coordenador-Geral do Programa Monumenta), Waly Salomão (Secretaria do Livro e da Leitura), Antonio Risério e Roberto Pinho (assessores especiais de Gil).

Dentre os sete coordenadores do documento de campanha do PT (Antonio Grassi, Hamilton Pereira da Silva, Marco Aurélio de Almeida Garcia, João Roberto Peixe, Márcio Meira, Margarete Moraes, Sérgio Mamberti), apenas três vieram a fazer parte da equipe do MinC (Antonio Grassi, Márcio Meira e Sérgio Mamberti), sendo que apenas Márcio Meira ficou sendo o responsável pela condução do SNC.

Diante desse histórico sobre a composição do MinC, observa-se que havia chances de existir tensões geradas pelas diferenças político-partidárias entre os grupos pertencentes ao Ministério. Contudo, é importante ressaltar que as tensões iniciais ocorreram essencialmente entre os integrantes do Partido dos Trabalhadores e os aliados de Gilberto Gil, ocasionando a saída de nomes como o de Elisa Costa (IPHAN), Antonio Risério, Roberto Pinho e Marcelo Ferraz (Programa Monumenta);

enquanto num segundo momento as tensões ocorreram dentro do próprio grupo de Gil, em um processo que resultou na saída de integrantes como Paulo Miguez, Sérgio Xavier e Isaura Botelho. Não há sinais, em nenhum dos documentos pesquisados e entrevistas realizadas, de tensões ocasionadas pelo PV.

Essas crises internas podem ser consideradas um dos motivos para que o processo de implantação do SNC tenha se apresentado mais lento do que o previsto. Segundo Sérgio Pinto (informação verbal),³ servidor público do MinC desde 1996, o SNC “[...] ficou muito seccionado dentro da própria Secretaria de Articulação”. A articulação com as outras Secretarias e com as outras atividades teria sido “[...] prejudicada a partir do momento que essas disputas internas fizeram com que se transformasse, fosse um projeto de uma única Secretaria”. Mas reconhece o mérito da Secretaria de Articulação Institucional em fazer esse primeiro momento de “aglutinar uma série de entes federados”, “[...] um grande número de pessoas na idéia e no processo de articulação e conversa entre si para a implantação do Sistema”. Embora o Ministério da Cultura tenha apresentado essas diferenças internas, é importante reconhecer que, desde o início, há o apoio público para a implantação do SNC. O discurso oficial do então ministro Gilberto Gil e seu apoio diante das ações relacionadas ao Sistema demonstram que o MinC, apesar de não ter concebido originalmente a proposta do SNC, realmente adotou e assumiu como compromisso a viabilização desta política nacional.

Segundo o ex-secretário de Articulação Institucional Márcio Meira (informação verbal),⁴ responsável pela coordenação das ações do SNC e a articulação do Ministério da Cultura com os outros ministérios, outras instituições e a sociedade civil no período em que ocupou o cargo (2003-2006),

3 Entrevista oral realizada durante pesquisa de campo, em Brasília, dia 12 de setembro de 2007.

4 Presidente da Fundação Nacional dos Índios (FUNAI) desde 2007. Entrevista concedida em 14 de setembro de 2007 em entrevista oral realizada durante pesquisa de campo, em Brasília.

[...] a posição oficial do Ministério da Cultura, que é a posição do ministro, sempre foi uma posição de afirmação, de apoio, à concepção do Sistema. Agora, até que ponto isso conseguiu se consolidar plenamente dentro desse conjunto de atores, isso a gente pode dizer tranquilamente que isso não se consolidou até o momento, na minha visão, plenamente. Porque se trata de uma construção, um Sistema não se faz por decreto, é um processo de construção. Se ele não é visto dessa forma é melhor não fazer. Então, nesse sentido, a resposta é essa. Acho que o ministro, assumiu, afirmou, mas acho que não só o Ministério, mas o conjunto da sociedade brasileira ainda não consolidou essa idéia, que inclusive é necessária para cumprir a Constituição Federal. (MEIRA, 2007)

Dessa forma, conclui-se que um dos desafios iniciais para a implantação do Sistema Nacional de Cultura se relaciona com os arranjos e articulações internas necessários para a condução dessa política, que conforme visto, não surgiu a partir dos interesses ou objetivos do MinC, mas está previsto como uma prioridade dessa gestão.

Ainda segundo o ex-secretário Márcio Meira, a proposta do SNC foi inspirada no Sistema Único de Saúde (SUS) brasileiro e em experiências de outros países que têm uma “política cultural forte”, tais como a França, Espanha, Cuba e Colômbia. Mas a proposta do SNC e do PNC seria peculiar no Brasil, “[...] porque a realidade brasileira é totalmente diferente dos outros países, é um país federativo, implica em considerar o pacto federativo que é um dado fundamental”. (MEIRA, 2007)

Mas ao contrário do SUS, que pode ser considerada uma política consolidada no país, o Sistema Nacional de Cultura ainda está em fase de amadurecimento, discussão e implementação. No quesito jurídico, o Deputado Federal Paulo Pimenta (PT – RS) e outros, 416, de junho de 2005, que acrescentaria o artigo 216-A à Constituição instituindo o Sistema:

O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma horizontal, aberta, descentralizada e participativa, compreende: I - o Ministério da Cultura; II - o Conselho Nacional da Cultura; III - os sistemas de cultura dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, organizados de forma autônoma e em regime de colaboração, nos termos da lei; IV - as instituições públicas e privadas que planejam, promovem, fomentam, estimulam, financiam, desenvolvem e executam atividades culturais no território nacional, conforme a lei; V - os subsistemas complementares ao Sistema Nacional de Cultura como o Sistema de Museus, Sistema de Bibliotecas, Sistema de Arquivos, Sistema de Informações Culturais, Sistema de Fomento e Incentivo à Cultura, regulamentados em lei específica. Parágrafo único. O Sistema Nacional de Cultura estará articulado como os demais sistemas nacionais ou políticas setoriais, em especial, da Educação, da Ciência e Tecnologia, do Turismo, do Esporte, da Saúde, da Comunicação, dos Direitos Humanos e do Meio Ambiente, conforme legislação específica sobre a matéria.” (BRASIL, 2005)

Na justificativa da emenda, foram colocados como “elementos-chave”, “[...] a criação dos Conselhos, dos fundos de cultura e das formas de participação democrática e descentralizada dos produtores culturais e das comunidades em geral, além da atuação autônoma e articulada das três esferas de governo.” (BRASIL, 2005)

Independente da existência de um arcabouço jurídico, como é o caso do PNC, o Ministério vem mobilizando uma série de ações. Desde o início de 2005, diversos entes federativos vêm se comprometendo a colaborar e a participar do Sistema através da assinatura de um Protocolo de Intenções. A adesão dos estados, municípios, Distrito Federal e União é voluntária, pactuada através da assinatura do Protocolo que contém compromissos e obrigações entre as partes signatárias.

Dentre os compromissos assumidos por cada ente federativo, destaca-se: a elaboração e execução de um Plano de Cultura;

a criação de um Conselho de Política Cultural, de um Sistema de Cultura e de um órgão específico de gestão de política cultural; a implantação de um sistema de financiamento específico para cultura; o apoio e a realização de encontros para a discussão e elaboração de diretrizes para o Plano Nacional de Cultura.

Outro requisito previsto no processo para a implantação do SNC foi a realização da Conferência Nacional de Cultura (CNC). A primeira Conferência aconteceu entre os dias 13 e 16 de dezembro de 2005 em Brasília, reunindo representantes dos setores públicos, privados e da sociedade civil. O tema geral da I CNC, conforme deliberação da Portaria n. 180 de 31 de agosto de 2005, foi *Estado e Sociedade Construindo as Políticas Públicas de Cultura*. A partir daí, as discussões foram definidas baseando-se em cinco eixos temáticos: I. Gestão Pública da Cultura; II. Cultura é Direito e Cidadania; III. Economia da Cultura; IV. Patrimônio Cultural; V. Comunicação é Cultura. Dentre as 63 propostas consideradas prioritárias no documento final da I CNC, a implantação do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura mais uma vez foi citada.

Apesar de toda a mobilização observada especialmente através da Conferência Nacional de Cultura, a implantação do SNC, desde 2006, tem se resumido principalmente à assinatura de Protocolos de Intenções. E essa desaceleração das atividades tem prejudicado todo o processo desenvolvido até então pelo Ministério. Inclusive, foi previsto no próprio Protocolo um prazo de vigência a partir da sua data de assinatura e muitos entes já tiveram seu prazo expirado.

O Ministério da Cultura vem retomando as iniciativas e discussões em torno do Sistema, especialmente a partir das etapas e encontros que antecedem a II CNC, prevista para ser realizada em março de 2010, com a seguinte temática: *Cultura, Diversidade, Cidadania e Desenvolvimento*. Os eixos temáticos serão:

I. Produção Simbólica e Diversidade Cultural; II. Cultura, Cidade e Cidadania; III. Cultura e Desenvolvimento Sustentável; IV. Cultura e Economia Criativa; V. Gestão e Institucionalidade da Cultura. Outra iniciativa importante está sendo a organização dos Seminários Estaduais sobre o SNC. Serão 30 seminários, realizados em todos os estados brasileiros e no Distrito Federal no início de julho até o fim de novembro, com o intuito de discutir o Sistema com os setores públicos e a sociedade civil.

O Plano Nacional de Cultura

O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi uma iniciativa apresentada à Câmara dos Deputados no dia 29 de novembro de 2000, através da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) n. 306, de autoria do deputado federal Gilmar Machado (Partido dos Trabalhadores – PT/ MG) e outros.

Segundo Machado (informação verbal),⁵ a ideia de elaborar uma política específica para a cultura surgiu a partir das discussões realizadas em Brasília durante a 1ª Conferência Nacional de Educação, Cultura e Desporto realizada pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara Federal entre os dias 22 e 24 de novembro de 2000:

Nós fizemos um grande seminário, eu era presidente da Comissão de Educação e Cultura da Câmara. Como fruto do anseio de muitos artistas, muitos intelectuais, das pessoas que vieram participar da conferência, surgiu a necessidade de termos um Plano que organizasse o processo da cultura no Brasil, já que outras áreas já possuem. Por exemplo, o Sistema Único de Saúde já existe há muitos anos, fruto da mobilização desde a constituinte; a educação tem a Lei de Diretrizes e Bases, tem um Sistema Nacional, tem um Plano Nacional, obrigatoriamente de dez em dez anos têm que ser feitas metas e cumpridas, de dez em dez anos você tem que ter um Plano.

5
Entrevista oral realizada durante pesquisa de campo, em Brasília, dia 13 de setembro de 2007.

Então, nós resolvemos que isso faltava na Constituição brasileira, eu entrei com uma emenda fruto dessa conferência, da mobilização dessas pessoas, e fui o primeiro signatário [...]. (MACHADO, 2007)

Embora o Ministério da Cultura (MinC) venha realizando uma série de ações com o intuito de cumprir o objetivo de implantar o PNC, é importante ressaltar que o Plano foi conduzido especialmente pela Câmara dos Deputados durante os dois primeiros anos da proposta (2000 a 2002). O único registro encontrado que faz referência à atuação do então Ministro da Cultura Francisco Weffort na condução do PNC foi o relatório da Comissão Especial destinada a proferir parecer à PEC n. 306. No documento, é citada a convocação de Weffort e seus secretários para participar de uma audiência pública na Comissão de Educação e Cultura no dia 20 de março de 2002, em que compareceram o então Ministro, o secretário do Livro e Leitura, Ottaviano Fiori, o secretário do Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, Octávio Brito, o secretário da Música e Artes Cênicas, Humberto Braga e o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés. Todos defenderam a criação do Plano, conforme descrição abaixo:

Todos os convidados foram unânimes ao manifestar sua plena concordância com a PEC. O próprio ministro da Cultura, Francisco Weffort, disse, enfaticamente, que: '[...] a minha convicção de que o Brasil está maduro para ter um Plano Nacional de Cultura verdadeiramente, porque nós já chegamos a certas convicções sobre os grandes objetivos da cultura que são de alcance nacional e que vão além de quaisquer diferenças de natureza política, partidária, ideológica, regional ou o que seja.' Ressaltou, também, que, a exemplo da educação, a cultura constitui, hoje, uma política de estado e não apenas de governo: 'Quer dizer, mude como for a política governamental ou o governo, seja qual for o resultado desta ou daquela eleição, como é próprio do procedimento democrático, o Estado

Brasileiro terá que seguir determinadas metas na área da cultura, assim como na área da educação'. O Ministro enfatizou ainda quatro aspectos que julga fundamentais na definição constitucional de um Plano Nacional de Cultura. São eles: a valorização de nossa identidade nacional em meio ao processo de globalização, a difusão cultural, para que os próprios brasileiros conheçam e valorizem a diversidade de nosso país, a preservação do patrimônio histórico e a defesa e promoção do idioma nacional. (BRASIL, 2002, p. 3-4)

Apesar da defesa para a criação do PNC, não se tem conhecimento de outro registro ou mobilização que indicasse iniciativas do MinC, durante a gestão Weffort, para contribuir com a implantação ou aprovação do Plano naquele período. Atentar, também, para o fato do documento citado ser de 2002, dois anos após a proposição da PEC n. 306 e último ano do governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC) e de seu então Ministro da Cultura. Para esse pouco envolvimento da gestão de Weffort, podemos supor uma série de argumentos e hipóteses. A primeira delas, talvez a principal, se relaciona com a redução das responsabilidades do Estado em um período influenciado pelas prerrogativas neoliberais assumidas pelo então presidente FHC. A ideia de Estado-mínimo estava presente em todos os campos do governo, inclusive no setor cultural. Na gestão de FHC, a condução da cultura estava à mercê da lógica de mercado, e isso não estava em desacordo com os princípios da gestão governamental como um todo daquela época. (CALABRE, 2005; RUBIM, 2007)

A segunda questão está associada ao fato do PNC ter sido de autoria de um deputado "petista", partido de oposição ao ex-presidente FHC, que era filiado ao Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB). As diferenças e disputas políticas entre esses dois grupos podem ter influenciado no posicionamento do ex-ministro Weffort, apesar de afirmar no documento da

Comissão Especial que “[...] os grandes objetivos da cultura [...] vão além de quaisquer diferenças de natureza política, partidária, ideológica, regional”. (BRASIL, 2002, p. 3)

A terceira hipótese seria a falta de articulação do MinC com as demais estruturas do governo e com a sociedade, o que nos leva a questionar, inclusive, sobre a representatividade social e política do próprio Ministério daquela época. O surgimento da proposta para o Plano é um indício importante. Nascido de um encontro nacional que reuniu representantes do setor, discutia a cultura, mas foi realizado no interior da Câmara Federal, e conduzido sem grande participação do principal órgão responsável pelos assuntos culturais – o Ministério da Cultura.

A quarta questão está vinculada à limitação do conceito de cultura nas iniciativas práticas do governo naquela época. As ações culturais na gestão do ministro Francisco Weffort eram ligadas essencialmente às artes. Então, é de se esperar que elaborar um Plano que envolvesse outras dimensões culturais dificilmente seria uma prioridade ou um assunto que despertasse o interesse dessa gestão.

Assim, é compreensível que somente a partir do mandato de Gilberto Gil o Plano tenha se tornado um compromisso, já que uma das diferenças dessa gestão em relação a anterior está na definição de cultura a partir de uma dimensão antropológica, além das artes, e em tentar restabelecer o papel do Ministério enquanto formulador de políticas culturais. E apesar da Câmara dos Deputados ter conduzido as primeiras ações para a implantação do PNC, são reconhecidos os esforços posteriores feitos em conjunto com o MinC, a começar pela aprovação da PEC n. 306, que se transformou na Emenda (EC) n. 48, e instituiu o Plano Nacional de Cultura em 2005.

A EC n. 48 adicionou o 3º parágrafo ao artigo 215 da Constituição Federal, disposto com a seguinte redação:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º - A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 2005, grifos nossos)

A lei referida no terceiro parágrafo da Constituição está em tramitação no governo através do Projeto de Lei (PL) n. 6835 de 2006, também de autoria do deputado Gilmar Machado (PT/MG), com participação do deputado Paulo Rubem Santiago (PT/PE) e da deputada Iara Bernardi (PT/SP). Na perspectiva de ser um Plano com duração plurianual, o PNC está sendo proposto para o decênio de 2008 a 2018. Mais uma vez se observa a atuação do Partido dos Trabalhadores que, desde o início, vem se destacando no processo de proposição e implantação do PNC.

O Ministério da Cultura divulgou, no dia 18 de dezembro de 2007, a primeira edição de um documento que contém as Diretrizes Gerais que irão compor o PNC. Trata-se de uma proposta oficial feita pelo MinC a partir dos trabalhos desenvolvidos desde o primeiro ano da gestão de Gilberto Gil. Esse documento está sendo discutido com a sociedade através de seminários realizados em todos os Estados e será anexado como texto subs-

titutivo ao PL n. 6.835/2006 do PNC, antes de ser submetido à aprovação do poder legislativo.

A proposta do Plano Nacional de Cultura divide-se essencialmente em três partes. Na primeira, estão colocados os “valores e conceitos” que orientam as diretrizes do PNC, e na segunda estão os “diagnósticos e desafios para as políticas culturais”, relacionados com a implementação de políticas e ações de valorização e estímulo ao setor cultural. Na última parte do documento, estão dispostas as Estratégias Gerais, que revelam as formas de atuação do Estado para o campo da cultura. São cinco estratégias subdivididas em quase 300 diretrizes (BRASIL, Ministério da Cultura, 2007, p. 58-88) voltadas para:

- Instituições e mecanismos de integração;
- Financiamento;
- Legislação;
- Criação, conservação, preservação e valorização do patrimônio artístico e cultural;
- Estímulo à reflexão sobre as artes e a cultura;
- Valorização da diversidade;
- Fluxos de produção e formação de público;
- Equipamentos culturais e circulação da produção;
- Estímulo à difusão através da mídia;
- Capacitação e assistência ao trabalhador da cultura;
- Estímulo ao desenvolvimento da economia da cultura;
- Turismo Cultural;
- Regulação econômica;
- Organização de instâncias consultivas e de participação direta;
- Diálogo com as iniciativas do setor privado e da sociedade civil.

Com a lei do Plano Nacional aprovada, serão elaborados programas e planos segmentados e regionais pelos órgãos de gestão pública das políticas de cultura do país de acordo com as di-

retrizes do PNC. A tabela seguinte resume a estrutura do Plano Nacional de Cultura, a partir do conteúdo disposto na edição das *Diretrizes Gerais* divulgada pelo MinC:

ESTRUTURA DO PLANO NACIONAL DE CULTURA					
VALORES E CONCEITOS	DESAFIOS	ESTRATÉGIAS E DIRETRIZES GERAIS	PLANEJAMENTO DE EXECUÇÃO	IMPLEMENTAÇÃO	ACOMPANHAMENTO, AVALIAÇÃO E REVISÃO
1. Cultura, um conceito abrangente; 2. A cultura brasileira é dinâmica; 3. As relações com o meio ambiente fazem parte dos repertórios e das escolhas culturais; 4. A sociedade brasileira gera e dinamiza sua cultura, a despeito da omissão ou interferência autoritária do Estado e da lógica específica do mercado; 5. O Estado deve atuar como indutor, fomentador e regulador; 6. Ao MinC cabe formular, promover e executar políticas, programas e ações na área da cultura. 7. O PNC está ancorado na co-responsabilidade de diferentes instâncias do poder público e da sociedade civil.	1. Linguagens Artísticas; 2. Manifestações Culturais; 3. Identidades e Redes Socioculturais; 4. Políticas Gerais; 5. Políticas Intersetoriais; 6. Gestão Pública e Participativa.	1. Fortalecer a ação do Estado no planejamento e execução das políticas culturais; 2. Proteger e valorizar a diversidade artística e cultural brasileira; 3. Universalizar o acesso dos brasileiros à fruição e produção cultural; 4. Ampliar a participação da cultura no desenvolvimento socioeconômico sustentável; 5. Consolidar os sistemas de participação social na gestão das políticas culturais	Transformar as diretrizes gerais do PNC em ações e metas adequadas às especificidades das linguagens artísticas, práticas culturais, demandas de grupos populacionais e identitários e situações municipais, estaduais e regionais.	Definição de responsabilidades das organizações públicas, privadas e civis e subsequente execução compartilhada das iniciativas planejadas.	Periódica, envolvendo a participação de diferentes atores: <ul style="list-style-type: none"> • Ministério da Cultura; • Secretarias e órgãos estaduais e municipais de cultura; • Sistema de Informações e Indicadores Culturais; • Poder legislativo da união, estados, distrito federal e municípios; • Sistemas setoriais; • Fóruns, Congressos e Câmaras Setoriais • Conferências Nacionais de Cultura • Conselhos

Fonte: Dados obtidos a partir do documento *Diretrizes Gerais* do PNC, MinC (2008).

Esta não é a primeira vez que o governo federal formaliza um Plano Nacional para a área de cultura no país. No período do regime militar instaurado com o golpe de 64, já se discutia a necessidade de elaborar uma política nacional de cultura. O Conselho Federal de Cultura chegou a apresentar algumas propostas nos anos de 1968, 1969 e 1973, mas nenhuma delas foi posta em prática. (CALABRE, 2005, p. 12)

Em 1973, no governo do presidente Médici (1969-74), durante a gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969-74), foi divulgado um documento intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, que rapidamente foi retirado de circulação, possivelmente por ter sugerido a criação de um Ministério da Cultura, o que teria provocado divergências no interior do MEC. (COHN, 1984, p. 88) Somente em 1975, na gestão do Ministro da Educação e Cultura Nei Braga, durante o governo Geisel (1974-78), houve a aprovação da primeira *Política Nacional de Cultura*. Embora no texto do documento o objetivo central da ação do MEC tenha sido “[...] o de apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e de zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (BRASIL, 1975, p. 5), não se pode esquecer que nessa época o país vivia sob a ditadura do Regime Militar.

Algumas considerações

A análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura nos permite fazer algumas observações. Inicialmente, percebe-se que, embora sejam apresentadas enquanto políticas que possuem complementaridades, elas percorreram caminhos distintos na sua elaboração e só começaram a ser associadas posteriormente: o SNC, conforme visto, surgiu principalmente do Partido dos Trabalhadores, em 2002, enquanto o PNC foi uma iniciativa da Câmara Federal dos Deputados, através da Comissão de Educação e Cultura, em 2000. Nota-se, então, que as duas propostas são anteriores ao início da gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira. Mesmo assim, ambos se comprometeram a implantar essas duas políticas.

Decorre deste início outro fato interessante: enquanto as iniciativas voltadas para a implantação do SNC estão mais relacionadas à execução de ações – assinatura do Protocolo de

intenções, criação de conselhos locais de cultura, realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura etc.; o PNC tem em suas bases, principalmente, a busca pela aprovação de uma norma jurídica, a Emenda Constitucional n. 48, para posterior tomada de iniciativas. O SNC, ao contrário do PNC, não tem nenhuma legislação específica aprovada, mas se apresentou durante os primeiros quatro anos de Gil com ações mais sólidas e consistentes do que o Plano.

Apesar deste início diferenciado entre as duas políticas, destaca-se a participação do Partido dos Trabalhadores em ambas: o SNC surgiu do programa de campanha presidencial de Lula em 2002, e o PNC foi uma iniciativa do Deputado Federal Gilmar Machado (PT-MG) em 2000. Além disso, as principais normas jurídicas também estão sendo conduzidas por pessoas ligadas ao PT: a EC n. 48, que instituiu o PNC - Gilmar Machado (PT-MG); o Projeto de Lei n. 6835/2006, que está estabelecendo as diretrizes do PNC - Gilmar Machado (PT-MG); e a PEC n. 416/2005, que propõe estabelecer o SNC - Paulo Pimenta (PT-RS).

Outra observação importante é que a condução das duas políticas se apresentou distanciada desde o começo do governo, com o SNC sob a gerência da Secretaria de Articulação Institucional e o PNC sob a responsabilidade da Secretaria de Políticas Culturais, apresentando pouco contato e envolvimento entre as duas estruturas ministerial no direcionamento das ações. Essa falta de articulação é observada, inclusive, na determinação do “ritmo” das duas propostas: enquanto o SNC possuiu uma intensidade maior no início do governo, até a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura, o PNC vem apresentando ações mais consistentes no segundo mandato de Lula e Gil, especialmente através da divulgação das *Diretrizes Gerais do PNC* e da nomeação dos integrantes do Conselho Nacional de Política Cultural.

Tendo como referência a principal publicação relacionada ao Sistema (*1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura*) e ao Plano (*Plano Nacional de Cultura: Diretrizes Gerais*), podemos fazer algumas associações. Nos dois documentos, o SNC e o PNC são colocados como ações estratégicas e prioritárias. Contudo, no documento da Conferência as propostas do Sistema e do Plano aparecem mais articuladas e interdependentes (a exemplo das etapas de realização, prioridades, objetivos etc.) do que o exposto nas *Diretrizes Gerais*. Outra observação importante é que, na primeira publicação, a concretização do Plano aparece mais como sendo resultante do Sistema, enquanto nas *Diretrizes Gerais* acontece o contrário. Ou seja, a condução distanciada e o ritmo diferenciado das duas políticas resultou na colocação, por parte de cada uma das estruturas do MinC (SAI e SPC), de que uma política precisa ser desenvolvida para poder concretizar a outra. O Ministério da Cultura não conseguiu aproximar de forma satisfatória o processo das duas políticas, que mesmo tendo objetivos, necessidades e interesses semelhantes, estranhamente foram conduzidas de forma distanciada no MinC, já no começo do governo.

Desde que foram assumidas pelo Ministério da Cultura, ainda no início da primeira gestão de Gilberto Gil, o Sistema e o Plano vêm apresentando mudanças no seu processo de implantação e demonstrando desafios difíceis de serem superados. O prazo para finalização de ambas estava previsto ainda para o primeiro mandato, mas está sendo prolongado para a segunda administração ministerial. As disputadas políticas e partidárias internas revelaram-se como um grande desafio na implantação do Sistema e do Plano, desacelerando e, por vezes paralisando, o processo dos mesmos. A formação de uma nova composição da equipe ministerial gerou tensões dentro do MinC a partir do afastamento de nomes que assumiam cargos

estratégicos e que foram indicados especialmente pelo Partido dos Trabalhadores, a exemplo do ex-secretário Márcio Meira.

Neste segundo mandato governamental, pode-se observar uma composição totalmente diferenciada e mais harmônica no Ministério, referida como “despetizada” por muitos, e em que pesou bastante a exigência do então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, de ter total liberdade para alterar os seus quadros gerenciais, condição esta necessária para ele se manter no cargo.

Apesar das dificuldades para finalizar o processo do Sistema e do Plano, não se pode negar que eles foram considerados importantes pelos diversos atores envolvidos com a implantação dos mesmos. O Ministério da Cultura, através dos discursos de Gil e de Juca, das publicações, materiais divulgados e encontros realizados, sempre os colocou como ações prioritárias e estratégicas. A liderança do governo, representada pelo Partido dos Trabalhadores, também demonstrou seu apoio. A sociedade e os demais níveis governamentais também têm sinalizado seu interesse na viabilização dessas políticas, participando dos encontros locais, regionais e nacionais. No SNC, por exemplo, a adesão dos entes federativos (União, estados, municípios e DF) é voluntária e vários deles cumpriram as exigências impostas pelo Protocolo de Intenções sem receber nenhuma contrapartida do governo federal. Dessa forma, observa-se que as dificuldades em dar andamento ao Sistema e ao Plano foram causadas mais por questões internas ao MinC do que por divergências em relação à necessidade de implantação das duas propostas.

Mas além dos obstáculos relacionadas às tensões internas do Ministério da Cultura, somam-se outros fatores. Muitos antecedem a este governo e se relacionam a um histórico brasileiro com pouca prática em planejar ações para o setor cultural. O tema da cultura ainda não tem o devido reconhecimento na pauta governamental, e isso dificulta na aprovação de leis, na

liberação de recursos, na articulação entre diferentes setores e órgãos do governo etc.

E se formos estabelecer uma comparação entre os entes federativos e entre as regiões do país veremos que a situação é ainda mais problemática. A elaboração de ações e políticas culturais, a existência de estruturas administrativas voltadas para o setor cultural e a aplicação de recursos na cultura é uma realidade mais condizente com o nível federal do que entre as demais esferas de governo, conforme pesquisas divulgadas pelo IBGE. O mesmo acontece nas diferentes regiões do país, onde se observa uma concentração e prioridade em determinadas localidades, especialmente no Sudeste.

Os desafios históricos, caracterizado por um Estado instável na formulação de políticas culturais, e o reconhecimento da cultura enquanto fator de desenvolvimento humano, econômico e social, demonstram a importância de se viabilizar e concluir as propostas do Sistema Nacional de Cultura e do Plano Nacional de Cultura. Através delas espera-se, dentre outras coisas, uma melhor aplicação de recursos, a descentralização política e administrativa, o estabelecimento de parcerias entre esferas de governo e setores sociais, o planejamento de ações culturais em todos os níveis federativos e a diminuição das desigualdades observadas no país.

Referências

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação*: FUNARTE e política cultural 1976-1990. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

BRASIL. *Emenda Constitucional n. 48*, de 10 de agosto de 2005. Acrescenta o § 3º ao art. 215 da Constituição Federal, instituindo o Plano Nacional de Cultura. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc48.htm>. Acesso em: dez. 2008.

_____. *Proposta de Emenda n. 306, de 29 de novembro de 2000*. Disponível em <http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=14692>. Acesso em: jan. 2008.

_____. *Proposta de emenda n. 416, de 16 de junho de 2005*. Disponível em <http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=290677>. Acesso em janeiro de 2008.

_____. *Projeto de Lei n. 6835, de 30 de março de 2006*. Aprova o Plano Nacional de Cultura. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/Prop_Detalhe.asp?id=319143> Acesso em: jan. 2008.

_____. Câmara dos Deputados. *Relatório da Comissão Especial destinada a proferir parecer à Proposta de Emenda à Constituição, n. 306, de 2000*. Disponível em <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/24900.pdf>> Acesso em: jan. 2008.

_____. Ministério da Cultura. *1ª Conferência Nacional de Cultura: Estado e Sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

_____. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. Brasília, 2007.

_____. *Plano Nacional de Cultura: diretrizes gerais*. 2. ed. Brasília, 2008.

_____. Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília, 1975.

CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

COHN, Gabriel. *A concepção oficial de cultura nos anos 70*. In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. p. 85-96. (Coleção Corpo e Alma do Brasil)

MICELI, Sérgio (Org.) *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. (Coleção Corpo e Alma do Brasil)

PT - PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil*. São Paulo, PT, 2003.

REIS, Paula Félix dos. *Políticas culturais do governo Lula: análise do Sistema e do Plano Nacional de Cultura*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

A mobilização da sociedade para a participação na elaboração de políticas públicas de cultura¹

*Daniele Canedo*²

Em 2003, tomou posse na gestão federal um governo de esquerda, liderado por Luis Inácio Lula da Silva. O início do mandato de um dos principais militantes das lutas sociais pela redemocratização do Brasil nas décadas de 1970 e 1980 renovou a perspectiva de implantação de mecanismos da democracia participativa na administração pública. Estavam previstas, no Plano de Gestão do Governo Lula, uma série de conferências e escutas à

1

Este artigo se baseia na dissertação de mestrado *Cultura, Democracia e Participação Social: um estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia*, apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, em abril de 2008.

2

Gestora cultural, jornalista e mestre em Cultura e Sociedade. Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia e da Vrije Universiteit Brussels, na Bélgica. Bolsista da CAPES e pesquisadora em formação do CULT.
danielecanedo@gmail.com

população. A intenção foi efetivada através da implantação de diversos mecanismos de diálogo. Entre 2003 e 2006, foram realizadas 43 conferências, que mobilizaram cerca de dois milhões de pessoas, da sociedade civil e do poder público, nas esferas municipais, estaduais e nacional. (BRASIL, Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2005) No mesmo período, 11 novos conselhos vinculados às políticas públicas e à defesa de direitos foram criados. No início de 2007, existiam 40 conselhos nacionais, com a participação de 440 entidades não-governamentais. (SILVA, 2009) No escopo das ações desenvolvidas pelo Governo Federal, destaca-se neste trabalho as que incentivaram a participação da população na esfera de decisão sobre as políticas culturais.

Um dos maiores desafios enfrentados pelo Ministério de Cultura (MinC), a partir de 2003, foi resgatar o papel institucional do órgão como formulador, executor e articulador de políticas públicas. Entre as mudanças propagadas e instaladas nas gestões Gilberto Gil e Juca Ferreira, vale destacar: 1) o alargamento do conceito de cultura e a inclusão do direito à cultura, como um dos princípios basilares da cidadania; sendo assim, 2) o público-alvo das ações governamentais é deslocado do artista para a população em geral; e 3) o Estado, então, retoma o seu lugar como agente principal na execução das políticas culturais; ressaltando a importância 4) da participação da sociedade na elaboração dessas políticas; e 5) da divisão de responsabilidades entre os diferentes níveis de governo, as organizações sociais e a sociedade, para a gestão das ações.

Estas diretrizes já estavam apontadas no programa da campanha de Lula à presidência, em 2002, no documento *A Imaginação a Serviço do Brasil*. Este previa a realização de processos de escuta pública visando à construção do Plano Nacional de Cultura (PNC), instrumento estratégico, apartidário e de longo prazo, que deveria estabelecer compromissos e prazos para

a realização de políticas públicas; bem como para a estruturação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que visaria à pactuação entre os entes federativos e a sociedade civil na gestão da cultura.

Estes processos tiveram início, já no primeiro ano de gestão, com a realização de 20 encontros do Seminário Cultura para Todos, reunindo cerca de 30 mil pessoas. A partir de 2004, foram instaladas as câmaras setoriais, como instâncias de diálogo entre entidades governamentais e representantes dos segmentos artísticos para a elaboração de políticas setoriais e transversais, divididas pelos segmentos de Música, Dança, Teatro, Livro e Leitura, Circo e Artes Visuais. Conforme Isaura Botelho (2007, p. 130), as câmaras propiciaram, “[...] pela primeira vez na história da gestão federal da cultura”, a participação dos artistas na definição de metas e ações a serem priorizadas por essas políticas setoriais, “[...] incentivando com isso um processo de diálogo contínuo para a construção e avaliação de políticas públicas a serem conduzidas pela instituição responsável pelas artes no âmbito do ministério”. Inicialmente vinculadas à estrutura funcional da Fundação Nacional de Artes (Funarte), em 2007, as câmaras foram integradas ao Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) e passaram por uma reestruturação organizacional, inclusive com a mudança de denominação para colegiados setoriais.

Contudo, em termos de iniciativas de participação popular realizadas pelo Ministério da Cultura, destaca-se as duas conferências nacionais de cultura. As conferências são consideradas espaços amplos de participação, com periodicidade regular, onde representantes do Poder Público e da sociedade discutem e apresentam propostas para políticas públicas específicas, agrupando reflexões e contribuições nos âmbitos local, estadual e nacional. (BRASIL, Ministério do Planejamento, 2005, p. 9) A Conferência Nacional de Cultura (CNC) é a instância de consulta pública periódica do Conselho Nacional de Política Cultural que objetiva colher subsídios para a construção do

Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura. A etapa nacional é a culminância de processos de encontros municipais, estaduais e macrorregionais.

Segundo dados apresentados pelo MinC³, as etapas da I CNC reuniram um total de 55 mil pessoas. Foram realizadas 19 conferências estaduais e 438 conferências municipais e intermunicipais, com a participação de 1200 municípios, além de cinco seminários setoriais, um em cada região do País. A plenária nacional, realizada em Brasília, contou com cerca de 1300 participantes e aprovou um grupo de propostas de diretrizes de políticas, encaminhadas a instâncias colegiadas e administrativas do Governo Federal e ao Congresso Nacional.

Em 2006, o Ministério da Cultura deu início ao processo de elaboração das Diretrizes Gerais do PNC, agregando os subsídios provindos dos encontros realizados desde 2003, com estudos produzidos por intelectuais, sugestões de gestores públicos e privados e pesquisas estatísticas. As 63 diretrizes foram publicadas no final de 2007. No segundo semestre de 2008, o MinC realizou 27 seminários estaduais e um fórum virtual para o aprimoramento das diretrizes do PNC, que também foram discutidas pelo Conselho Nacional de Política Cultural, visando o lançamento do segundo caderno de diretrizes do PNC. No início de 2009, foi lançado o Caderno: Por que Aprovar o Plano Nacional de Cultura – Conceitos, Participação e Expectativas, com os resultados das etapas participativas de construção do Plano Nacional de Cultura.

No mesmo ano também teve início a II Conferência Nacional de Cultura, que contou com o envolvimento de 2974 municípios nas etapas locais, o que equivale a mais de 50% dos municípios brasileiros. Os destaques foram os estados do Acre e Roraima. Em 2005, nenhum município destes estados havia participado da I CNC. Já em 2009, todos os municípios participaram do processo. Também destacaram-se os estados do

Ceará, Espírito Santo e Bahia, com respectivamente 92,39%, 89,74% e 88,73% de participação municipal. Os indicadores apontam para a participação de 220 mil pessoas nas etapas municipal e estadual da II Conferência Nacional de Cultura.

A mobilização da sociedade civil para a participação nas conferências é algo novo no Brasil. Para Enid Rocha Andrade da Silva (2009), “[...] assistiu-se neste período a uma situação inédita, pois nunca os segmentos organizados da sociedade haviam demonstrado tanto dinamismo nas mais diferentes áreas de políticas públicas”. Falando do envolvimento dos cidadãos na II Conferência Nacional de Cultura, o presidente Luis Inácio Lula da Silva,⁴ afirmou tratar-se de pessoas

[...] dispostas a contribuir para que o Brasil tenha uma política de cultura nacional, para que o dinheiro público possa ser racionalizado, para que os estados mais pobres recebam ajuda do governo, para que os artistas dos estados mais pobres tenham a oportunidade de aparecer e de mostrar seu trabalho.

A Conferência Nacional de Cultura, por seu poder agregador e democrático, é um marco em termos de participação da sociedade civil na esfera pública de decisão sobre a cultura.

Certamente, esta motivação para a participação reflete uma mudança em relação à visão destes cidadãos sobre o seu papel no sistema político democrático. Afinal, se focarmos no histórico das políticas públicas no país, podemos chegar à conclusão de que estas foram quase sempre decididas de forma autoritária pelos poderes governamentais, com pouco ou quase nenhum engajamento da sociedade civil. Para alguns autores, o distanciamento entre a população e os assuntos políticos é uma das principais distorções causadas pelo sistema político representativo. Neste sistema, os direitos políticos dos cidadãos incluem a possibilidade de participar das decisões governamentais, de

4
Em entrevista concedida em 15 de março de 2010, durante o programa Café com o Presidente, transmitido pela Radiobrás.

eleger um grupo de representantes para a elaboração e cumprimento das leis e de se candidatar a cargos políticos. Entretanto, as principais críticas à representação política assentam no fato de que esta cria uma classe de políticos profissionais, responsáveis por gerir o Estado, enquanto que o restante da população se mantém afastada das questões políticas. As pessoas cumprem com o rito, obrigatório, de ir às urnas, a cada período eleitoral, e entendem que este é o momento máximo da atuação cidadã. Poucos participam de movimentos sociais e políticos; poucos se informam sobre as decisões importantes tomadas pelos poderes públicos. Fora do período eleitoral, quase não existe comunicação entre os políticos e a sociedade.

Para Boaventura de Sousa Santos (2005, p. 241), no capitalismo há uma “[...] hipertrofia do princípio do mercado em detrimento do princípio do Estado e com o ‘esquecimento’ total do princípio da comunidade”. Como consequência, o princípio da cidadania abrange exclusivamente a cidadania civil e política e o seu exercício reside no poder de voto. Quaisquer outras formas de participação política são excluídas ou, pelo menos, desencorajadas. Para o autor, a redução da participação política ao voto levanta a questão da representação. “A representação democrática assenta na distância, na diferenciação e mesmo na opacidade entre representante e representado.” (SANTOS, 2005, p. 238) Norberto Bobbio também defende a necessidade de ampliação da atuação cidadã nos regimes sociais-democráticos ao pleitear que “[...] a participação popular e também o controle do poder a partir de baixo se estenda” a todos os órgãos públicos e políticos. (BOBBIO, 1998, p. 324)

Todavia, em se tratando do Brasil, as dificuldades da população em lidar com a democracia podem ser reflexos da histórica formação colonial e escravocrata do país e da imbricada construção política do regime democrático. Vale lembrar que, por muitos anos, os negros, os indígenas e as mulheres eram man-

tidos totalmente afastados dos assuntos políticos. A pobreza e as desigualdades sociais também são barreiras para a efetiva instauração da democracia, que pressupõe que todos os indivíduos são cidadãos com plenos direitos cívicos, sociais e políticos. Saúde, educação, emprego, moradia e cultura são alguns dos elementos fundamentais para que o indivíduo sinta-se cidadão e considere a importância de atuar politicamente. Por outro lado, antigos costumes como “[...] o autoritarismo hierárquico e vertical, as relações de compadrio e tutela, o populismo, o clientelismo, as relações fisiológicas entre o público e o privado” (ALBUQUERQUE, 1998, p. 8), além dos constantes casos de corrupção administrativa, fazem com que cada vez mais a população confie menos nos políticos e nas estruturas partidárias e mantenha-se afastada das decisões governamentais.

Maria do Carmo Albuquerque (1998, p. 10) também chama a atenção para a “[...] dificuldade das lideranças dos movimentos tradicionais em superar seus critérios corporativos e ideologizados”, face à necessidade de pensar a cidade como um todo, de governar para todos, sem privilegiar a “minha rua”, o “meu movimento”, ou mesmo privilegiar os movimentos mais conscientes, lutadores ou “combativos”. Por fim, vale ressaltar a dificuldade de aceitação, por parte de representantes das classes dominantes, à “intromissão” de populares nas decisões públicas, que quase sempre foram controladas pelas organizações partidárias das elites.

Entretanto, a democracia brasileira é, também, consequência das lutas contra o autoritarismo do regime militar que eclodiram no final dos anos 1960 e que tiveram seu ápice em 1984, no movimento pelas eleições diretas. As reivindicações da época valorizavam a cidadania e a democracia, lutando por melhorias na qualidade de vida da população e pela criação de espaços de participação para que a sociedade civil organizada pudesse influir nos processos políticos decisórios. Estes movimentos

contribuíram para a promulgação, em 1988, da sétima Constituição Brasileira. Essa, que ficou conhecida como a “Constituição cidadã”, pois, entre outros avanços sociais, reconheceu em seu artigo 1º, que “Todo poder emana do povo, que o exerce indiretamente, através de seus representantes eleitos ou diretamente”. O texto inclui 14 princípios participativos e mecanismos de democracia direta, como referendo, plebiscito e iniciativa popular; e de democracia participativa, prevendo a implantação de conselhos gestores, nos níveis municipal, estadual e federal, com representação paritária do Estado e da sociedade civil.

A comunhão de instrumentos participativos com ações de fortalecimento da representação política é apontada como uma solução pelos defensores da democracia participativa. Também chamada por Sousa Santos (2005, p. 276) de “teoria democrática pós-moderna”, defende o fortalecimento do diálogo entre governos e sociedade através da articulação das instâncias de representação com os mecanismos de participação social em arenas públicas. Para Juan Bordenave (1994, p. 14), a participação popular e a descentralização das decisões são “[...] caminhos mais adequados para enfrentar os problemas graves e complexos dos países em desenvolvimento”. A participação é vista por muitos autores e movimentos como um processo de aprendizado visando o empoderamento da população.

A mobilização para a participação

Levando em consideração a costumeira pouca motivação da população para os assuntos políticos, chama a atenção o crescimento do número de pessoas envolvidas nas conferências e em outros instrumentos participativos realizados nos últimos anos. Trata-se de uma mobilização dos agentes culturais sem precedentes na história da gestão pública da cultura no Brasil.

Neste sentido, surgem algumas questões: qual o perfil destas pessoas que dedicaram-se à discussão da temática cultural? Como ficaram sabendo da possibilidade de participação? O que as motivou a se envolver-se nestes processos? O que pensam sobre a metodologia de trabalho nos grupos de discussão? Os encontros atenderam às expectativas iniciais? O que esperam que o Estado realize com os resultados? Elas acreditam na possibilidade de uma gestão cultural compartilhada entre as esferas do poder público e da sociedade civil?

Para obter as informações que nos permitiram analisar a mobilização social para a elaboração de políticas culturais, realizamos um survey online com participantes da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia (II CEC-BA). A escolha deste objeto de pesquisa levou em consideração o notável crescimento da participação da população baiana na II CEC-BA em relação à primeira conferência de cultura realizada no estado.

A I Conferência Estadual de Cultura da Bahia aconteceu em 2003, durante o governo de Paulo Souto, do Partido da Frente Liberal (atual DEM), no fluxo da mobilização provocada pelo Governo Federal para a Conferência Nacional. Todavia, os resultados deste processo organizado pela então Secretaria de Cultura e Turismo podem ser considerados tímidos. No total foram realizadas 14 conferências envolvendo 21 municípios, com a participação de 1.951 pessoas, o que representa apenas 5% das 417 cidades baianas. Na Conferência Estadual, realizada em Salvador, participaram apenas 248 pessoas.

Em 2006, venceu as eleições o candidato da esquerda petista Jaques Wagner. As pastas da cultura e do turismo foram separadas com a recriação da Secretaria Estadual de Cultura, sob a regência do diretor teatral Márcio Meirelles, que assumiu como prioridade a realização de uma nova conferência de cultura. O processo ocorrido entre agosto e outubro de 2007 foi dividido em três etapas subsequentes: Encontros Municipais de Cultu-

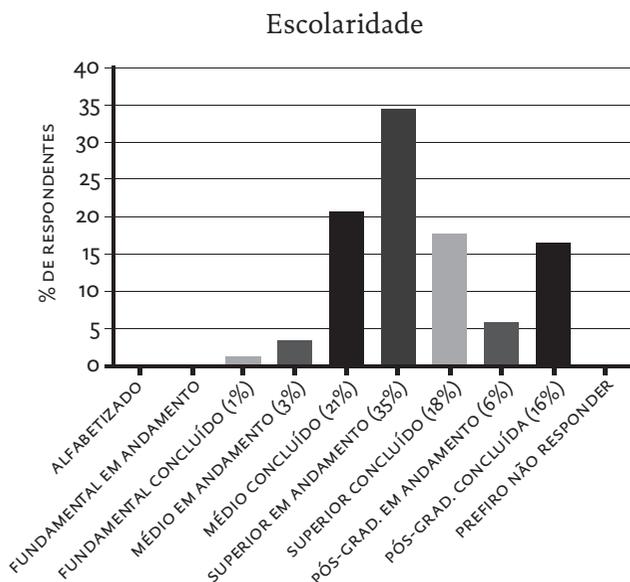
ra, Encontros Territoriais de Cultura e Conferência Estadual. Foram realizados 390 Encontros Municipais, o que representa 94% do total de 417 municípios da Bahia. Estiveram presentes nestes eventos 36.554 pessoas. Por sua vez, os encontros nos 26 Territórios de Identidade contaram com a presença de 3.833 pessoas de 387 municípios, 84% do total. Em seis territórios, registrou-se a participação de 100% dos municípios integrantes. A Conferência Estadual teve a participação de 2.042 pessoas, sendo 1.465 participantes inscritos e 577 artistas de grupos que se apresentaram nas celebrações culturais. Ou seja, 42.429 pessoas responderam à convocação pública para a elaboração de políticas culturais para o Estado.

A pesquisa foi realizada entre os dias 04 de janeiro e 17 de fevereiro de 2008. Enviamos convites com o link do questionário, por e-mail, para 692 pessoas. Destas, 430 pessoas responderam. Excluindo-se os questionários inválidos, a pesquisa foi respondida completamente por 153 pessoas, o que representa 10% do total de inscritos na Conferência Estadual. A amostra de 10% contempla participantes de 89 diferentes municípios e dos 26 Territórios de Identidade da Bahia, que é uma forma de agrupamento dos municípios adotada a partir de 2007.

Com base nos resultados da pesquisa, foi possível traçar o perfil das pessoas que responderam à convocação governamental e dedicaram-se durante alguns dias à discussão da temática da cultura na etapa baiana. Os participantes possuem entre 18 e 68 anos, com média de idade de 33 anos. Observou-se uma presença maior do sexo masculino (60%). Quanto à cor/raça, houve um equilíbrio entre os participantes que se declararam pardos (39%) e negros (35%). No que se refere ao grau de escolaridade, 21% têm nível médio concluído e 69% dos entrevistados já cursaram ou estão cursando o nível superior, sendo que deste total 16% já concluiu uma pós-graduação. A renda média de

33% dos participantes varia entre um e dois salários mínimos (entre R\$ 350,00 e R\$ 700,00; na época).

Gráfico 1 – Pesquisa de avaliação II CEC-BA:

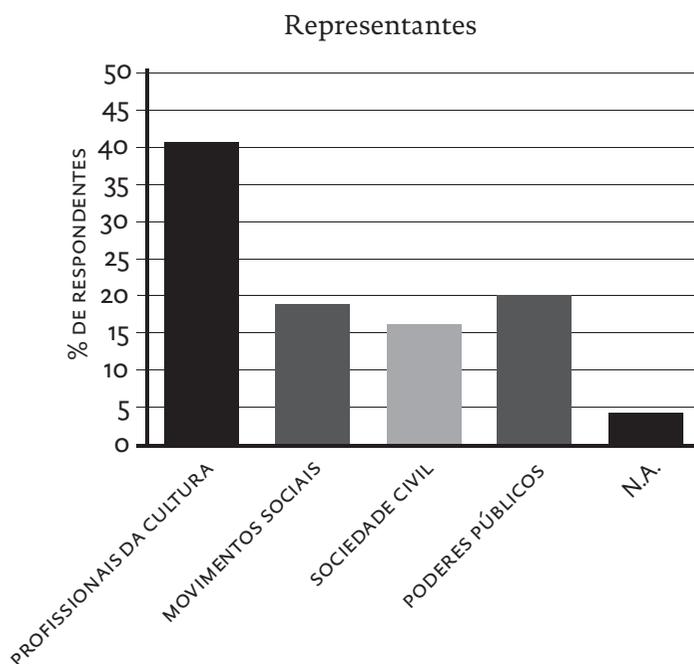


Na questão sobre a profissão dos entrevistados, foram citadas 50 diferentes ocupações. As que apareceram com maior frequência foram: professor (32%), funcionário público (15%) e músico (10%). Na área cultural foram citadas outras profissões como dançarino, ator e artista plástico. Assim, podemos concluir que 22% dos participantes atuam na área cultural profissionalmente. É interessante cruzar este dado com as respostas de outra questão. Quando perguntamos em qual grupo de representantes que participaram da II CEC-BA os respondentes se enquadravam, 40% declararam ser profissionais da cultura (produtores culturais, gestores e artistas); 20% são representantes dos poderes executivo, legislativo ou judiciário municipal; 19% fazem parte de movimentos sociais (instituições,

ONG's, OSIP's, etc.); e 16% são representantes da sociedade civil que não são profissionais da cultura e não representam movimentos sociais. Ou seja, cidadãos comuns que decidiram participar da elaboração de políticas culturais.

Os percentuais de participação de professores e funcionários públicos em contraste com o fato de que a maioria se identificou como profissional da cultura na segunda questão indica que boa parte destes trabalhadores não atua exclusivamente na área artística, mantendo um emprego formal como principal fonte de renda.

Gráfico 2 – Pesquisa de avaliação II CEC-BA:



Perguntamos aos entrevistados como eles ficaram sabendo da realização dos encontros. Os mobilizadores culturais, representantes da Secretaria Estadual de Cultura que atuaram na

organização e na divulgação dos encontros, foram responsáveis pela divulgação direta para 39% dos participantes. A grande maioria obteve informações no meio cultural e artístico através de: grupos ou instituições culturais (27%), do boca à boca (13%), do informativo online da Secult (6%) e de eventos anteriores realizados pela Secretaria (3%). Podemos constatar que as informações sobre os eventos circularam de forma ampla nos meios culturais. Excluindo-se o boca à boca, estes meios foram responsáveis por 75% da divulgação.

Apenas 12% das pessoas ficaram sabendo através da publicidade. Vimos que 16% dos participantes eram representantes da sociedade civil sem vínculos com órgãos ou instituições culturais e sociais, públicas ou privadas (Gráfico 2). Assim, é possível questionar: será que a participação da sociedade civil poderia ter sido maior se a divulgação fosse mais ampla e envolvesse os principais meios de comunicação?

Estes dados podem ser analisados sob dois ângulos. Por um lado, é importante perceber que a classe artística e cultural participou efetivamente da conferência, o que é vantajoso visto que os agentes culturais atuantes estão aptos para levantar demandas e sugerir propostas para o desenvolvimento das políticas para o setor. Todavia, ao considerarmos que todo sujeito é também produtor de cultura, a participação dos cidadãos comuns nas discussões é de suma importância para a efetivação da democracia cultural. Além disso, defendemos que os mecanismos de escuta devem contribuir para alterar o nível e o grau de participação política de parte da população que sempre se manteve afastada da esfera de decisão. Possivelmente, maiores investimentos nos meios de comunicação de massa poderiam ter resultado na atração de parcela mais expressiva da população em geral.

Perguntamos aos participantes o que os motivou a se engajarem no processo de elaboração de políticas públicas de cultura.

Os entrevistados afirmaram que os principais motivos foram: 1. vontade de participar na elaboração de políticas públicas de cultura (43%); 2. preocupação com o desenvolvimento da cultura nos locais onde vivem (28%); 3. interesses pessoais ou profissionais, incluindo a busca de informações sobre fontes de financiamento e a articulação com outros agentes culturais (17%).

A maioria dos respondentes expressou desejo pessoal de compartilhar das decisões sobre as políticas públicas de cultura. Estavam conscientes de que o papel do cidadão vai além da obrigação de votar e do direito de ser votado e que a elaboração de propostas para a melhoria das condições de vida não é papel apenas dos representantes políticos eleitos pelo voto. Das respostas, é possível inferir: a valorização deste espaço de discussão; uma renovação de “esperanças” causada pela possibilidade de opinar e contribuir para o desenvolvimento cultural; e um senso de responsabilidade daqueles que se apresentam como profissionais da área da cultura em participar das discussões:

A motivação de estar participando de um momento histórico da democracia brasileira, na qual os artistas tiveram suas opiniões ouvidas e a população pôde contribuir com o governo dando idéias e requerendo seus direitos culturais (2671058, 16/01/2008)⁵.

A possibilidade de discutir a cultura da cidade com os artistas e representantes do poder público e principalmente pela possibilidade de interferir e contribuir para a tomada de decisões no campo de políticas públicas para a cultura popular (2671253, 14/01/2008).

Por fazer parte do mundo artístico. Por isso, participei com o intuito de contribuir para a formulação da política cultural para o estado, pois acredito que as artes, em geral, podem mudar o mundo (2671066, 16/01/2008).

5
Para garantir a privacidade dos entrevistados, o sistema utilizado para tabular o survey gerou um código diferente para cada questão aberta respondida.

O segundo fator motivacional mais citado pelos participantes, a preocupação com o desenvolvimento da cultura nos locais onde vivem, é um reconhecimento de que a participação deles é fundamental para que as ações públicas sejam mais eficazes e condizentes com a realidade local. No âmbito municipal, por exemplo, muitas respostas apontavam a falta de uma política cultural estruturada, além da necessidade de investimentos na cultura local e de articulação e mobilização da classe artística e da comunidade:

Contribuir com a construção de políticas culturais do meu município e conhecer os grupos e trabalhos culturais do território (2658032, 10/01/2008).

A preocupação com a falta de Cultura em minha cidade! A necessidade de oferecer aos jovens algo valoroso, que se sobreponha ao vício da bebida e da droga (2650458, 07/01/2008).

Levantar questionamentos acerca de melhoria na Cultura local de nosso município, bem como fazer com que todos valorizemos mais a nossa cultura, pois é muito rica, precisando de mais incentivos por parte dos políticos de nossa região e por parte da sociedade civil organizada (2699159, 28/01/2008).

Por fim, os entrevistados também citaram fatores profissionais ou pessoais que motivaram a participação no evento, como a necessidade de obter informações sobre financiamento e a construção de redes de contatos e intercâmbio. Estes participantes reconhecem que o envolvimento nos eventos culturais pode fortalecê-los enquanto cidadãos e profissionais.

O fato de ser um encontro a nível regional, o que me possibilitou conhecer pessoas que agem na área de cultura, e discutir com as mesmas sobre problemas similares, além de aumentar a minha rede de contatos (2753526, 08/02/2008).

Sabia que no Encontro poderia conhecer mais pessoas da minha região que também trabalham com cultura. Assim, fiz muitos contatos para podermos organizar eventos conjuntamente e trocar experiências (2247289, 21/01/2008).

Basicamente, poder interagir com muitas pessoas que são do meio cultural e trocar experiências (2657276, 09/01/2008).

Perguntamos aos entrevistados se eles consideravam a participação da população na elaboração de políticas públicas importante e pedimos que justificassem. Todos os entrevistados (100%) responderam que sim. As justificativas declaradas coincidem com as respostas sobre as motivações. Foram apontadas duas razões principais. Primeiro, por que a população vivencia as dificuldades da produção cultural (73%). Por isso, seus conhecimentos e experiências devem ser aproveitados para garantir que as políticas sejam eficientes. Segundo, por que a participação é um dos princípios da democracia, que prevê uma relação horizontal dos cidadãos com os poderes públicos (20%).

Se o povo não fala o que precisa como o governo pode fazer um bom trabalho? A participação popular é essencial para podermos cobrar depois (2656297, 09/01/2008).

Porque assim é possível a promoção de políticas públicas com os múltiplos olhares, a partir das diversas experiências dos diversos grupos que serão os sujeitos protagonistas da sua história (2645113, 04/01/2008).

Fundamental, este já é um desejo antigo pela aplicação da democracia, com a população atuando na formulação das políticas públicas, faltava a prática em nosso Estado. Que bom que pude acompanhar sua concretização! (2658745, 10/01/2008).

A população de modo geral tem que assumir a responsabilidade do seu destino em todos os sentidos, não delegando total e imparcialmente as responsabilidades para os governantes que na maioria das vezes nos envergonham com as suas decisões (2698841, 28/01/2008).

Todavia, para que os mecanismos de escuta pública sejam eficientes e promovam a efetiva democratização da esfera de decisão, é preciso que eles sejam organizados de modo a permitir a participação de pessoas comuns, da população em geral, e não apenas daqueles que já estão acostumados a participar de iniciativas similares. Para muitos participantes, o processo de realização de uma conferência é algo novo. A escolha de temas, a organização de grupos de trabalho, a discussão de propostas, o tempo predeterminado, a atuação de facilitadores e a apresentação de resultados nas plenárias finais podem se constituir em desafios para a participação efetiva caso a metodologia não seja clara e o evento bem organizado.

No caso da II Conferência de Cultura da Bahia (II CEC-BA), a metodologia foi considerada pelos entrevistados como muito boa e boa em relação a: divisão dos temas (87%), organização dos trabalhos em grupo (80%), mediação (75%), programação (84%) e infraestrutura na etapa estadual (71%). O único fator que foi considerado regular, nas três etapas, foi o tempo para discussão das propostas (44%). Este é fator importantes para a qualidade da participação social. É preciso que as pessoas tenham tranquilidade para discutirem as propostas e chegarem a consensos e esta tarefa torna-se difícil quando os participantes estão sendo pressionados em relação ao tempo.

Estávamos interessados em verificar também o que os respondentes acharam da participação da população. A finalidade era saber se eles consideraram que os segmentos artísticos, culturais, sociais, entre outros, estavam devidamente repre-

sentados nos encontros. A mobilização e a participação da população foram consideradas entre boa (45%) e regular (39%). O percentual de participantes que considerou a participação ruim ou muito ruim foi inferior a 10%.

Por fim, questionamos aos participantes se eles acreditam que a parceria entre os municípios de uma mesma região para a gestão conjunta de um plano para o desenvolvimento da cultura é possível. 95,5% dos entrevistados responderam que sim, acreditam na possibilidade da gestão cultural compartilhada e a articulação entre os municípios para o desenvolvimento cultural. Apenas 4,5% dos entrevistados afirmaram que não acreditam que esta parceria pode se efetivar com sucesso.

A II Conferência Estadual de Cultura da Bahia foi singular na medida em que proporcionou a participação democrática da população na esfera de decisão sobre a cultura. Esta é a opinião de 94% dos participantes que consideram que a Conferência foi um processo democrático. Apenas 6% dos entrevistados responderam negativamente à questão.

Quanto aos resultados práticos da realização de uma conferência, as principais expectativas dos participantes são: a efetivação das propostas, completamente ou em parte (57%); a descentralização dos recursos e ações (21%); a democratização do acesso aos bens e serviços culturais (10,5%); e a parceria entre as diferentes esferas do poder público e a sociedade para manutenção dos canais de diálogo (9%). Os participantes que esperam que pelo menos parte das propostas torne-se ações do governo explicaram que alguns fatores como o curto espaço de tempo e os escassos recursos financeiros da pasta da cultura podem dificultar a efetivação total das propostas.

As melhores possíveis. Espero que tanto a sociedade como o Governo se mobilizem no sentido de materializar as propostas da conferência (2645092, 04/01/2008).

Não será um espetáculo da prática de propostas, pois seria um custo muito alto e muito tempo para estabelecê-las. Contudo, diante das necessidades e cobranças da população em geral, viu-se a resolução das questões de maior carência e provavelmente serão institucionalizadas. Se o governo se recusar ou mesmo negligenciar as propostas prioritárias, se colocará em “xeque” e haverá retaliações contraditórias de caráter revolucionário institucionalizado, pois o mesmo governo colocou “sua cara a tapa” ao colocar o povo para propor (2646721, 05/01/2008).

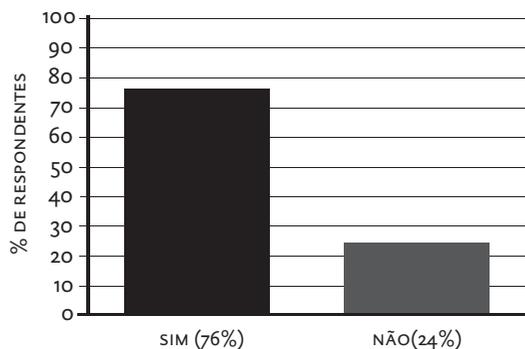
Que as políticas de cultura possam estar cada vez mais descentralizadas e menos burocráticas para que se tornem acessíveis às diversas camadas sociais (2645113, 04/01/2008).

Nossa expectativa é que o Governo estabeleça canais que tornem mais fáceis os acessos dos atores culturais (dirigentes, mobilizadores e mestres) na aplicação de recursos e das políticas sugeridas e aprovadas no encontro (2648367, 06/01/2008).

Um retorno freqüente da Secretaria de Cultura sobre o andamento da execução das propostas. A realização do maior número de propostas possíveis em cada área e a justificativa da não realização de algumas delas. Para as propostas de difícil execução, a apresentação de soluções que sejam equivalentes às propostas; que promova a viabilidade (2671544, 16/01/2008).

Já em relação aos resultados subjetivos da II CEC-BA, 76% dos entrevistados acreditam que este processo provocou uma mobilização das pessoas para participarem de forma mais ativa na gestão cultural no local onde vivem.

Gráfico 3 – Pesquisa de avaliação II CEC-BA: Na sua cidade ou território, a realização da II CEC-BA provocou alguma mobilização das pessoas para participar de forma mais ativa na gestão da cultura local?



Os entrevistados ficaram satisfeitos com os resultados do processo. O índice de satisfação foi de 80% na etapa municipal, 96% na etapa territorial e 78% na conferência estadual. Como principais motivos para a satisfação, foram citados: as propostas refletiram as discussões nos grupos e as reais necessidades da área cultural; os participantes estavam conscientes e interessados na discussão; o evento contou com a participação dos diversos grupos e instituições culturais, proporcionando uma interação entre os mesmos; as discussões motivaram um interesse pelas manifestações da cultura local; a metodologia do evento permitiu a participação e o envolvimento de todos os presentes. Alguns entrevistados mencionaram em suas respostas que consideram a II CEC-BA um marco para as políticas culturais na Bahia.

As propostas foram elaboradas com a participação de todos os segmentos de cultura do município, por isso estão de acordo às necessidades do mesmo (2650556, 07/01/2008).

Com certeza refletiram muito principalmente porque foi aberto a todos os grupos, índios, quilombolas, pescadores, grupos folclóricos, artesanatos e toda a sociedade civil (2698914, 28/01/2008).

A Conferência Estadual foi um marco nos seguintes aspectos: valorização das culturas regionais, democracia e participação popular e resgate da auto-estima das diversas expressões culturais (2698845, 28/01/2008).

Acredito que este foi um momento histórico de escuta, especialmente do interior do Estado que sempre esteve alijado das políticas de cultura. Foi um primeiro passo com boas perspectivas para o presente e o futuro (2658032, 10/01/2008).

Os entrevistados que não se declararam satisfeitos (20% nas municipais, 4% nas territoriais e 22% na estadual), justificaram: receio quanto à aplicabilidade das propostas; que a participação da população poderia ter sido maior se o evento fosse melhor divulgado; que o tempo para a discussão nos grupos de trabalho foi insuficiente; e que, em alguns casos, os participantes priorizavam demandas locais e pessoais ao invés de pensar o desenvolvimento cultural de forma ampla. É interessante notar que o tempo de discussão nos GT's e a pouca divulgação dos encontros já haviam sido sinalizadas anteriormente como deficiências da II CEC-BA.

Os resultados refletem os anseios das pessoas que trabalham com cultura no município e as reais necessidades da cidade. Agora vamos ver se o governo estadual vai cumprir a sua parte (2647665, 06/01/2008).

O resultado foi positivo, embora não tenha atingido grande parte da população, aqueles que gostam de arte e valorizam a cultura local, bem como, a universal mostraram interesse em participar e estão tentando mobilizar a sociedade a valorizar a cultura e a arte local (2646531, 06/01/2008).

Em parte, sim. Os resultados foram de acordo com o desejo de quem estava lá, representando formalmente ou não os municípios. Não percebo, de maneira geral, que o resultado reflita fielmente as necessidades, entretanto

acredito ter sido avanço enorme o formato de consulta, a discussão e os resultados obtidos (2735961, 14/02/2008).

Sim, porém alguns municípios ficaram mais ligados nas necessidades individuais em detrimento das coletivas (2651594, 08/01/2008).

O encontro foi importante. O ruim foi desnivelamento dos participantes, a falta de cumprimento dos horários e o pouco tempo para discutir assuntos tão sérios (2656236, 09/01/2008).

Considerações finais

A expressão “participação social” parece estar em voga. Constantemente ouvimos os discursos políticos e a mídia reafirmarem a demanda crescente pela inclusão da sociedade civil nos processos decisórios. Fala-se de “governabilidade social”, ou seja, da necessidade de legitimação popular das iniciativas tomadas pelos gestores públicos. Certamente, estas ofertas do Estado para o engajamento da população são também provenientes dos diversos movimentos da própria sociedade civil pela ampliação da arena pública.

O envolvimento dos cidadãos nestes processos tem resultados práticos. A princípio, contribui para que os serviços prestados sejam mais eficazes na medida em que correspondem à percepção que os beneficiários têm de suas próprias necessidades. Ademais, ao invés de aguardar passivamente por benfeitorias governamentais, a comunidade intervém ativamente. O novo desafio do Estado é analisar cuidadosamente como vai responder às novas (e velhas) demandas registradas nas conferências. Pelas respostas dos entrevistados, é possível inferir que boa parte dos participantes estão conscientes quanto às limitações financeiras, burocráticas e de tempo que os órgãos de cultura enfrentam. Entretanto, eles esperam que determina-

das ações sejam efetivadas de forma a incentivar mudanças na gestão local da cultura e, principalmente, esperam que o canal de interlocução seja mantido.

Resguardada a importância dos resultados efetivos da participação popular na esfera de decisão, é mister ressaltar os resultados subjetivos deste processo. Em primeiro lugar, ao perceber que a participação nas discussões provoca modificações no meio em que vive, o cidadão passa a fazê-lo constantemente. Como resultado, esta participação objetiva pode levar a um maior envolvimento nas questões políticas e sociais. Este é um processo de aprendizagem, um mecanismo que pode contribuir para a emancipação individual, para o empoderamento do cidadão que passa a provocar modificações tanto no nível microsocial, na família, no grupo de amigos, na vizinhança ou em associações e cooperativas; quanto no nível da macroparticipação, quando a pessoa toma parte nas lutas sociais, políticas e econômicas da sociedade. (BORDENAVE, 1994) Em segundo lugar, a participação amplia a esfera de decisão, que no sistema representativo ficou restrita aos políticos profissionais. Na medida em que este processo torna-se contínuo, as pessoas passam a cobrar dos poderes públicos a efetivação de canais de diálogo.

Entretanto, a mera execução de instrumentos de participação social pode não resultar na ampliação do acesso popular à esfera de decisão pública. Isto pode acontecer se estes mecanismos: 1. contarem apenas com o envolvimento de membros de grupos que já se organizam politicamente e que tenham a pré-disposição de se envolverem nestas iniciativas; 2. se a metodologia utilizada nestes encontros não for acessível aos participantes ou se os indivíduos não estiverem preparados para contribuir na elaboração de políticas públicas, tendo em vista fatores como baixo grau de escolaridade, desinteresse pelas questões políticas e falta de informações sobre o funcionamento do aparato estatal; 3. se não houver participação dos poderes

públicos e real vontade política de colocar as contribuições dos participantes em prática.

Verificamos na pesquisa que a grande maioria dos entrevistados afirma que a II Conferência Estadual de Cultura da Bahia foi democrática. Eles acreditam que o processo de realização das conferências provocou uma mobilização das pessoas para participarem de forma mais ativa na gestão cultural no local onde vivem. As opiniões dos participantes da pesquisa legitimam o potencial transformador dos mecanismos de participação social na elaboração de políticas públicas de cultura.

A análise da participação social na conferência da Bahia chama a atenção para a importância dos canais de diálogo entre o governo e a sociedade para a definição das políticas culturais. Marilena Chauí (1995, p. 81) ressalta a necessidade de alargar o conceito de cultura, tomando-o no sentido de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, “[...] de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres e sujeitos culturais”. A democracia cultural pressupõe o envolvimento dos poderes públicos, das instituições civis e dos grupos comunitários para a elaboração de ações que tenham por objetivo satisfazer as necessidades culturais da população e contribuir para algum tipo de transformação social. A população deve ser o foco das ações, de modo que os investimentos no setor cultural sejam revertidos para o conjunto da sociedade.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria do Carmo. *Participação social no Brasil hoje*. Pólis Papers, n. 2, 1998. Disponível em: <http://www.polis.org.br/publicacoes_interno.asp?codigo=169>. Acesso em: 10 dez. 2007.

BAHIA. Secretaria Estadual de Cultura. *Descentralização da Secretaria da Cultura e democratização do processo de*

formulação de políticas para o desenvolvimento da cultura no Estado da Bahia - Um processo em construção. 2007. Disponível em: <www.cultura.ba.gov.br>. Acesso em: 20 dez. 2007.

BOBBIO, Norberto. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília, DF: Editora da UnB, 1998. (v. 1).

BORDENAVE, Juan Diaz. *O que é participação*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Coleção Primeiros Passos).

BOTELHO, Isaura. *A política cultural e o plano das idéias*.

In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2008, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007. CD-Rom.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura*. Brasília, DF, 2008a.

_____. *Mudança de financiamento é destaque em diálogo cultural*. 2008b. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/blogdarouanet/index.php/page/34/>>. Acesso em: 10 out. 2009.

_____. *Por que aprovar o Plano Nacional de Cultura: conceitos, participação e expectativas*. Brasília, DF, 2009a.

_____. *Proposta de estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, DF, 2009b. Versão aprovada pelo Conselho Nacional de Política Cultural, em 26 de agosto de 2009.

_____. *Regimento Interno da II Conferência Nacional de Cultura*. 2009c. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/cnc/>>. Acesso em: 10 out. 2009.

_____. *Relatório da I Conferência Nacional de Cultura*. 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/conferencia_nacional_de_cultura/>. Acesso em: 07 jan. 2008.

_____. *Texto Base da II Conferência Nacional de Cultura*. 2009. Disponível em: <<http://blogs.cultura.gov.br/cnc/>>. Acesso em: 01 nov. 2009.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria de Gestão. Comissão Europeia. Textos de referência em participação da sociedade nos processos de tomada de decisão governamental: (participação social nos planos e orçamentos do governo). Brasília, DF, 2005.

_____. Secretaria de Gestão. *Gestão pública para um Brasil de todos*: um plano de gestão para o Governo Lula. Brasília, DF, 2003.

CALABRE, Lia. Gestão cultural: análises e perspectivas das propostas da I Conferência Nacional de Cultura. In: CALABRE, Lia. (Org.). *Políticas culturais*: um campo de estudo. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008. p.117-136.

CANCLINI, Néstor García. *Políticas culturales y crisis de desarrollo*: un balance latinoamericano. In: _____. (Org.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1987. p. 13-59.

CANEDO, Daniele Pereira. *Cultura, democracia e participação social*: um estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia. 2008. 191 folhas. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura política e política cultural*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, jan./abr.1995.

CNPC - CONSELHO NACIONAL DE POLÍTICA CULTURAL. *Decreto n. 5.520, de 24 de agosto de 2005*. Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/Decreto/D5520.htm>. Acesso em: 22 jun. 2011.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil*. São Paulo, 2002.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (Org.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

_____. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens. (Org.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: Edufba, 2008. p. 51-74.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SILVA, Enid Rocha Andrade da Silva. *Participação social e as conferências nacionais de políticas públicas: reflexões sobre os avanços e desafios no período de 2003-2006*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2009. (Texto para discussão n° 1378).

Websites consultados

Ministério da Cultura - <http://www.cultura.gov.br/>

Conferência Nacional de Cultura - <http://blogs.cultura.gov.br/cnc/>

Conselho Nacional de Política Cultural - <http://www.cultura.gov.br/cnpc>

Secretaria de Cultura da Bahia – <http://www.cultura.ba.gov.br/>

Políticas culturais na Bahia: o caso da Televisão Educativa

*Renata Rocha*¹

*Linda Rubim*²

A introdução da perspectiva histórica nos estudos sobre os meios massivos de comunicação, entre eles a televisão, foi proposta por Martín Barbero (1996), ao considerar que a análise de seu funcionamento não se restringe apenas a aspectos técnicos, como a expansão e o desenvolvimento tecnológicos, e mesmo à lógica mercantil que os regula. Não se trata, portanto, de analisar a cultura que é difundida e desenvolvida no interior dos meios de comunicação, mas de compreender as dinâmicas culturais que os englobam.

1

Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb). Pesquisadora em Formação do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA (CULT).
renataprocha@gmail.com

2

Professora da Faculdade de Comunicação e do Pós-Cultura/UFBA. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA (CULT).
lrubim@ufba.br

A questão cultural, trazida para o centro do cenário político e social, pela escolarização e pelos meios de comunicação, deve ser abordada a partir de uma perspectiva política, pois:

No que se refere ao espaço nacional, as políticas de comunicação não podem hoje ser definidas apenas pelo Ministério das Comunicações, como meras políticas de ‘tecnologias’ ou de ‘meios’, mas devem fazer parte de políticas culturais. Da mesma forma, será impossível mudar a relação do Estado com a cultura, sem uma política cultural integral, ou seja, sem desestatizar o caráter público, re-situando-o no novo tecido comunicativo do caráter social, mediante políticas capazes de mobilizar o conjunto dos atores sociais: instituições e associações estatais, privadas e independentes, políticas, acadêmicas e comunitárias. (MARTÍN BARBERO, 2002, p. 74-75, grifos do autor)

Nesta perspectiva, a televisão, e em especial a TV pública, não pode ser pensada enquanto mero veículo de comunicação, mas como objeto de formulação e estabelecimento de políticas públicas³ específicas, de forma a garantir a diversidade, pluralidade e independência neste importante aparato de intervenção cultural. Em que pesem estas considerações, os debates sobre as políticas culturais para o audiovisual no Brasil têm como principal característica o silenciamento quanto ao tema da televisão.

Isso se deve a uma conjunção de aspectos: o preconceito da intelectualidade e das elites que desconsideram o papel da TV enquanto manifestação artística; a rotulação deste meio de comunicação como mero aparelho ideológico ou simples vetor de mercantilização da cultura; a desatenção quanto à importância da mídia no mundo contemporâneo etc. Há que se ressaltar, ainda, a forte pressão exercida pelos proprietários das grandes emissoras e suas intervenções em debates e decisões que venham de encontro aos seus interesses.

³ Embora não se configure como única possibilidade de promoção das políticas culturais, o Estado possui um papel de extrema relevância neste processo, devido à sua capacidade de regulamentar, fiscalizar e contribuir para a permanência das intervenções, bem como de garantir, com maior ênfase, a diversidade e a pluralidade no cumprimento das demandas culturais.

Mesmo sem fazer referência a todas as questões aqui enumeradas, Linda e Albino Rubim (2004) advertem que as atitudes de resistência à televisão muitas vezes inviabilizaram sua figuração como tema fundamental para as políticas culturais no Brasil. Os autores ponderam a necessidade de superar tais atitudes, sem, no entanto, desconhecer as críticas que recuperam, ainda que de maneira unilateral, aspectos e dimensões da televisão que merecem uma maior atenção da sociedade.

Apoiado nestas prerrogativas, este texto busca compreender como a Televisão Educativa da Bahia (TVE-Ba) – emissora estatal pertencente ao campo público de radiodifusão – assimilou historicamente as políticas estatais locais no âmbito da cultura, através da construção de novos parâmetros de reflexão sobre a interferência do contexto histórico e cultural nos processos de comunicação. Tendo em vista o cumprimento da finalidade pública da TVE-Ba, suas relações com a cultura regional e sua vinculação ao governo estadual, pontuamos, mais especificamente, três importantes aspectos em um Serviço Público de Radiodifusão (SPR): gestão, financiamento e programação,⁴ considerando que:

Um debate sobre o Serviço Público de Radiodifusão (SPR) é, na realidade, um debate sobre os fundamentos filosóficos, ideológicos e culturais da sociedade e sobre o papel do Estado e do setor público em satisfazer as necessidades dos indivíduos e da sociedade como um todo. Isso, mais que o desenvolvimento tecnológico, pode ser o fator decisivo na determinação do futuro de um SPR. (MOONEY, 2004, tradução nossa.)

A declaração, retirada de um informe da Assembleia Parlamentar do Conselho Europeu, ao colocar em relevo o papel do Estado e do setor público em satisfazer as necessidades individuais e coletivas da população, nos remete ao fato de que a dis-

⁴ É importante ressaltar que o termo Serviço Público de Radiodifusão (SPR) é posto como um nome próprio, por referir-se a um serviço ideal de radiodifusão. A fim de melhor caracterizá-lo, Rumphorst (2007, p. 1) aponta, em sua Lei Modelo, as características fundamentais de um SPR, a saber, ele deve ser: feito para o público, financiado pelo público e controlado pelo público.

cussão sobre a conformação de um SPR não pode se restringir a uma única abordagem. Este debate diz respeito a toda a sociedade, em suas dimensões filosóficas, ideológicas e culturais.

Inaugurações: O surgimento da Televisão Educativa da Bahia

Na Bahia, previa-se a criação de uma TV educativa desde o ano de 1967. O decreto de n. 61.285 determinava a concessão “[...] ao Governo (sic) do Estado da Bahia, através de sua Secretaria de Educação, para estabelecer, na cidade de Salvador, Estado da Bahia, uma Estação de Radiodifusão de Sons e Imagens (Televisão), para fins educativos”. O contrato celebrado em 1967 entre o Governo do Estado e o Conselho Nacional de Telecomunicações (Contel) indicava o início das atividades para 1969 (TV-Educativa, 1967), ano de fundação do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia (Irdeb).

O Instituto – ao qual a TVE-Ba se vincularia – foi criado em 04 de dezembro de 1969, sob o regime jurídico de fundação pública estadual, vinculada à Secretaria de Educação e Cultura (SEC) com a finalidade de executar, com exclusividade, todos os serviços educativos estaduais, através do rádio, televisão, ensino por correspondência e outros meios de comunicação de massa. (BAHIA, 1969)

A implantação definitiva da TV Educativa só foi atingida após novo acordo, firmado no início da década de 1980. Segundo o documento, as transmissões se iniciariam em 10 de abril de 1985. A televisão começou a ser projetada pelo então diretor executivo do Irdeb, o jornalista e pesquisador Sergio Mattos (informação verbal),⁵ no início do ano de 1983. Visando possibilitar uma maior flexibilidade administrativa, o instituto, que era submetido ao regime jurídico da administração centralizada, tornou-se uma fundação de direito privado. (BAHIA, 1983)

5
Em entrevista
concedida às autoras,
em setembro de 2005.

Vale lembrar que a coordenação de TV – órgão onde está alocada a TVE-Ba – se localiza, institucionalmente, dentro da estrutura administrativa da Diretoria Geral do Instituto, subordinada à Diretoria de Operações, que abarca ainda as coordenações de Rádio, Engenharia e Marketing. Também fazem parte da Diretoria Geral, a Procuradoria Jurídica e a Diretoria de Planejamento, Administração e Finanças. Tendo em vista a falta de autonomia administrativa da TVE-Ba, as informações disponibilizadas referem-se comumente ao Irdeb como um todo e não a esta emissora. Desta forma, as informações específicas sobre a televisão, nosso principal objeto, são ressaltadas sempre que possível.

Em relação à matriz de programação, as discussões giraram em torno de três vertentes: TV escola, baseada no modelo canadense de educação à distância; TV educativa, nos moldes da Fundação Roquette Pinto (antiga FUNTEVÊ), ligada ao Ministério da Educação (MEC); e TV cultural, seguindo o exemplo da Fundação Padre Anchieta/TV Cultura de São Paulo. Tendo em vista o compromisso empenhado pela Fundação Roquette Pinto, no sentido de apoiar financeiramente a emissora baiana, optou-se pela criação de uma televisão educativa. (MATTOS, 2005)

Com o atraso na chegada dos equipamentos, importados do Japão, Estados Unidos e França, a TVE-Ba entrou precariamente no ar na data estabelecida, embora fosse exibida somente uma “imagem-padrão”, cujo alcance se restringia ao bairro da Federação. O então diretor-executivo do Irdeb, Carlos Alberto Simões,⁶ assegurava que o prazo de 90 dias, estipulado pelo Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel), seria suficiente para a implantação da emissora. (TV EDUCATIVA..., 1985)

O canal, no entanto, só se concretizou em 09 de novembro daquele ano. A Bahia foi o último estado nordestino a receber a

⁶ Carlos Alberto Simões assume o órgão, após a saída de Sérgio Mattos (informação verbal), que afirmou ter deixado o cargo antes da inauguração da emissora de TV, devido à tentativa de interferências políticas em sua gestão. (MATTOS, 2005)

sua TV Educativa, que – com um investimento orçado em um milhão de dólares – iniciou suas transmissões para as cidades do Recôncavo e Salvador. A cerimônia oficial de inauguração contou com a presença do governador João Durval e do presidente da FUNTEVÊ, Roberto Parreiras, entre outras autoridades. Embora o evento tenha acontecido pela manhã, a programação foi ao ar somente às 18 horas. (NO..., 1985)

Na estreia da Televisão Educativa da Bahia, canal 2, foi exibido o *Especial de inauguração* que apresentava a Fundação Irdeb, com depoimentos do governador da Bahia, e de outros políticos. (MARIA, 1985) A programação era composta por 25% de produções locais, priorizando, nos primeiros anos, informativos; esportivos; a agenda cultural, com divulgação dos principais espetáculos em cartaz na capital; além dos clipes literários, interpretados por atores baianos. Enfatizava-se o propósito de “[...] ser uma emissora que reconhece e divulga o talento do artista baiano, realizando produções voltadas para o interesse específico da população local”. (TV-E HOJE..., 1985)

Seguindo uma das prioridades elencadas para 1986, de “[...] interiorização do sinal de TV, permitindo uma cobertura de 80 cidades” (IRDEB, 1985), a TVE-Ba expande seu sinal de transmissão até Feira de Santana e, posteriormente, para as regiões de Jequié, Vitória da Conquista e Floresta Azul. (OUTRA..., 1986)

Neste período, o estatuto do Irdeb estabelecia como estrutura básica da Fundação o Conselho Administrativo e de Fiscalização e a Diretoria Executiva. O Diretor era indicado pelo Secretário de Educação e Cultura e nomeado pelo Governador do Estado. (BAHIA, 1983) O Conselho, por sua vez, tinha sua atuação reduzida a aspectos meramente administrativos e não cumpria com as atribuições de um Conselho de Radiodifusão, a saber, nomear o diretor-geral ou chefe executivo da organização; nomear um conselho que se responsabilize pelas deliberações administrativas e financeiras; e acompanhar, su-

gerir e mesmo interferir na programação. (RUMPHORST, 2007) Além disso, a quase totalidade dos membros representava órgãos estatais, as reuniões não possuíam uma periodicidade estabelecida e não havia garantias da aplicação das deliberações. Vale ressaltar que a configuração, funcionamento e atribuições do conselho, apesar das alterações estatutárias promovidas ao longo do período, são substancialmente mantidos nas gestões posteriores.

Em relação ao financiamento, a principal fonte de recursos do Irdeb, era a dotação orçamentária estatal. No ano de 1985, por exemplo, as verbas estatais correspondiam a mais de 90% de toda a receita da entidade. (IRDEB, 1985) Havia, portanto, uma absoluta dependência financeira do governo para o funcionamento do Instituto. Como parte integrante desta estrutura, a Televisão Educativa da Bahia, obviamente, não se encontrava alheia a esta realidade.

Para “mudar” a Bahia

Em 1986, foram realizadas as primeiras eleições diretas para governador do Estado, após o fim do regime militar. Dentre os candidatos, os de maior expressão política eram Josaphat Marinho, representando a “Aliança Democrática Progressista” (PFL, PDS e PTB) – apoiado pelo governador João Durval e pelo Ministro das Comunicações Antonio Carlos Magalhães –, e Waldir Pires, da coligação “A Bahia Vai Mudar” (PMDB, PCB, PC do B e PSC, com apoio do PT, PDT e PSB), representando uma ampla frente de oposição, que reunia partidos de esquerda e dissidentes do carlismo.⁷ Waldir Pires foi eleito com 60,3% dos votos, rompendo com a hegemonia de ACM no Estado. (MARTINS, 2006)

Ainda no período de transição entre os governos, a cobertura da imprensa em torno da Televisão Educativa da Bahia dedi-

⁷ Denominação dada à corrente política que tinha como líder o político Antônio Carlos Magalhães (PFL).

cou-se, de forma contundente, aos problemas enfrentados pelo Irdeb. Um exemplo foi a greve de servidores de março de 1987, dias antes da posse de Waldir Pires, motivada principalmente pelo atraso dos salários, que afetou sensivelmente a programação da TVE-Ba. (TV EDUCATIVA fora..., 1987)

Na área da cultura, uma das ações de maior destaque foi a criação da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SEC), pela lei n. 4.697, de 1987. O órgão propunha: “[...] preservar a memória e a tradição do Estado, fomentar as ações culturais dos segmentos da sociedade e fornecer condições para o livre desenvolvimento das ações culturais”. (BAHIA, 1988)

O Irdeb, por sua vez, apesar de sua atuação reconhecidamente cultural, seguia vinculado à Secretaria da Educação (SEEB). A direção geral da entidade coube à José Acácio Ferreira, caracterizado pelo coordenador de Comunicação Social do Estado, entre os anos de 1987 e 1989, o jornalista João Carlos Teixeira Gomes, como “um sociólogo sem nenhuma tradição no ramo” e “velho amigo” de Waldir Pires. (GOMES, 2001, p. 341)

Tendo em vista a “[...] impossibilidade de solucionar, de imediato, problemas de excesso de pessoal, falta de qualificação das mesmas (sic) para funções técnicas, baixa qualidade técnica das emissoras” (IRDEB, 1988); elaborou-se, como política emergencial, um *Plano de Reestruturação* da entidade. Não há, no entanto, comprovações de que este plano tenha sido posteriormente implantado.

Já em relação à oferta televisiva, cabe destacar a criação de novos programas⁸ e a transmissão ao vivo de grandes eventos no Estado – como o carnaval de rua de Salvador, a Feira do Interior e o show de reinauguração da Concha Acústica, que possibilitaram a manutenção da média de 25% de produção local. A TVE-Ba também entrou no sistema “Brasilsat”, substituindo a transmissão por superfície pelo satélite para a exibição

8 Os jornalísticos Grande Jornal, Linha Direta, Frente a Frente, Bahia na Constituinte, Primeira Edição, Revista da Manhã e TV Cidadania; os culturais Afro Memória, Antena Ligada e Em Cena; e o educacional Educação Urgente. Salientamos que a classificação dos gêneros programáticos segue informações do Relatório de Atividades 1987/88 do IRDEB.

dos programas gerados pela TV Educativa do Rio de Janeiro. (IRDEB, 1988)

Em maio de 1989, Waldir Pires renunciou ao governo da Bahia para concorrer à vice-presidência da República, em uma chapa encabeçada por Ulisses Guimarães (PMDB). Em seu lugar, assumiu o vice Nilo Coelho. (MARTINS, 2006) Em mensagem à Assembleia Legislativa, Nilo Coelho assumiu os compromissos assumidos pelo governo Waldir Pires, mas acrescentou que “[...] era natural e mesmo inevitável que se manifestassem as diferenças no estilo pessoal de governar”. (BAHIA, 1990) Entretanto, na área cultural,

[...] o episódio da renúncia de Waldir provoca então a saída de grande parte dos dirigentes dos organismos estaduais de cultura. Assim a descontinuidade vai marcar o período, provocando de tal maneira a interrupção dos projetos que vinham tendo (sic) andamento e não efetivação ou consolidação do órgão que haviam sido criados naquele governo, para trabalhar as questões referentes à cultura. (MARTINS, 2006, p. 10)

O novo governo implantou uma reforma administrativa, através da lei n. 5.121 de 1989, extinguindo diversos órgãos na Secretaria de Cultura e criando outros. Também a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBA) sofreu modificações, e passou a ser denominada Fundação das Artes (Fundart). (BAHIA, 1989) Outro fato de grande repercussão foi o fechamento do Teatro Castro Alves (TCA), devido à sua intensa degradação.

A atuação do Instituto de Radiodifusão Educativa é parcialmente documentada durante a gestão Nilo Coelho.⁹ *O Relatório de Governo do Exercício de 1989*, porém, informa:

Em face das deficiências técnicas verificadas, sobretudo pela carência dos equipamentos e peças de reposição, o IRDEB teve suas atividades em

⁹ Não foram encontrados no Irdeb os relatórios de gestão do órgão e, por outro lado, também na mídia impressa baiana são poucas as referências à TVE-Ba no período.

1989 sensivelmente prejudicadas. Os problemas mais emergenciais foram superados no final do exercício, com o atendimento pelo governo do Estado das solicitações formuladas, no sentido de impedir o agravamento da situação.

O IRDEB vem utilizando os seus veículos de comunicação, a Rádio Educativa (sic) e a TV Educativa, cujo alcance expandiu-se no exercício com a instalação do seu sinal em novos municípios, não só para atingir objetivos de instrução, mas também para fomentar o espírito crítico da sociedade e conscientizar a todos sobre os direitos da cidadania [...]. (BAHIA, 1990, p. 103)

Essa longa citação merece destaque por diversos aspectos. Num primeiro momento, cabe salientar a imprecisão acerca das realizações – não há números, dados, ou qualquer informação precisa das medidas adotadas –; também os “problemas” deixados pela gestão anterior são, surpreendentemente, apontados como externos ao Governo. Mesmo o erro na grafia do nome da Rádio Educadora parece denotar certa falta de zelo com o tema.

No Relatório do Exercício de 1990 do governador Nilo Coelho, as realizações na área cultural foram apresentadas de maneira superficial. O Irdeb sequer é mencionado. (BAHIA, 1991) Por outro lado, não foram encontrados os relatórios anuais de prestação de contas elaborados internamente pelo Instituto. Em consequência de episódios como esses, é possível deduzir que as políticas culturais propostas pelo Governo Waldir Pires não foram implantadas e tampouco encontraram respaldo em seu sucessor.

Televisão, cultura e turismo

Nas eleições de 1990, Antônio Carlos Magalhães, que já havia sido prefeito de Salvador e duas vezes governador da Bahia por indicação do Governo Militar, foi pela primeira vez eleito atra-

vés do voto direto, vencendo seu principal concorrente, Roberto Santos, com ampla vantagem. O retorno de ACM ao governo do Estado inaugurou um período de redefinição das políticas culturais na Bahia.

Reformas no patrimônio histórico e material da capital baiana, como o Centro Histórico e o Teatro Castro Alves, representaram as atuações mais relevantes na área cultural, ao tempo em que anunciavam a conjugação entre a gestão pública da cultura e do turismo, ainda que de forma não-oficial. A Secretaria de Cultura, criada no governo anterior, foi extinta e incorporada pela Secretaria de Educação, que volta a se chamar Secretaria de Educação e Cultura. A Fundart, por sua vez, adota novamente a nomenclatura anterior: Fundação Cultural do Estado da Bahia. (FERNANDES, 2006)

Embora com algumas limitações, as políticas culturais desenvolvidas já apontavam para a tendência de priorização do turismo em detrimento da cultura. Afinal, se consolidava em Salvador um mercado de bens simbólicos, subordinado à lógica de indústria cultural. As políticas de turismo – realizadas, principalmente, através da convergência entre as empresas oficiais de economia mista, a estadual Empresa de Turismo da Bahia S/A (BAHIATURSA) e a municipal Empresa de Turismo S/A (EMTURSA) – desempenhavam um expressivo papel na reconstrução da identidade baiana, recorrendo às manifestações lúdico-festivas e ao patrimônio arquitetônico e belezas naturais como atrativo. (MIGUEZ, 2002)

E é no bojo desse processo, que a TVE-Ba iniciava uma nova fase, a partir da década de noventa. O Relatório de atividades do Irdeb do quadriênio (1991-1994) é incisivo. A entidade era descrita como “[...] a cara de um Estado destruído e à deriva, precipitado sobre o abismo de uma administração crítica”. (IR-DEB, 1994, p. 4) No texto, eram apontados problemas como a desativação do Centro de Planejamento e Produção Pedagógi-

ca, a diminuição da atribuição pedagógica do Irdeb, a falta de manutenção do sistema de transmissão etc.

Também o projeto de interiorização foi alvo de denúncias e, embora fosse apontado como uma prioridade da gestão Waldir Pires, sua consecução não foi mencionada nos relatórios de governo de 1987 a 1990. A fim de avaliar a situação do sistema e regularizá-lo junto ao Departamento Nacional de Fiscalização (DNFI), foi instaurada uma comissão de inquérito. Das 145 estações adquiridas, e supostamente funcionando, mais da metade estava desativada em 1991. Três anos depois, 118 estações já estariam funcionando normalmente. (IRDEB, 1994)

A direção geral do Irdeb ficou a cargo do jornalista Fernando Vita, que havia sido assessor de imprensa da Telebrás e presidente da Empresa Gráfica da Bahia. Posteriormente, foi nomeado para chefiar a Assessoria Geral de Comunicação Social do Governo do Estado da Bahia (Agecom), até dezembro de 2003, quando foi nomeado conselheiro do Tribunal de Contas dos Municípios do Estado da Bahia.¹⁰

Segundo Fernando Vita (informação verbal),¹¹ o Irdeb investiu na modernização e equipamento da emissora de TV. Houve, no período, uma redução drástica no tempo destinado à programação local, apelando-se para a TV Cultura de São Paulo. A produção local restringiu-se à transmissão de eventos e aos informativos e esportivos. As emissoras de rádio (FM e Ondas Curtas) também receberam novos transmissores e equipamentos.

Na área educacional, foram desenvolvidos diversos projetos: elaboração de materiais instrucionais audiovisuais e impressos; realização de cursos supletivos e de formação profissional voltados para o setor de turismo etc. (IRDEB, 1994) Em 1993, foi criada a videoteca do Irdeb. A disponibilização de seu acervo para o público externo, bem como da biblioteca, foi possível a partir dessa gestão.

¹⁰ O Tribunal de Contas dos Municípios da Bahia é formado por sete conselheiros, com a seguinte composição: dois terços escolhidos pela Assembleia Legislativa do Estado e um terço indicado pelo Governador. Todos são escolhidos após aprovação pela Assembleia Legislativa. O cargo traz, entre outros benefícios, vitaliciedade, inamovibilidade, irredutibilidade de vencimentos e aposentadoria, com proventos integrais.

¹¹ Em entrevista concedida às autoras, em outubro de 2005.

A partir de 1991, há uma tendência a aumentar a arrecadação própria da entidade através da prestação de serviços, aluguel de equipamentos, recebimento de apoios culturais e estabelecimento de parcerias com instituições públicas e privadas. No relatório de gestão da entidade (1991-1994), consta que, em 1991, a receita oriunda de convênios equivalia apenas 0,37% da receita total e, três anos depois, correspondia a cerca de 13% do montante arrecadado. (IRDEB, 1994)

Inicialmente, os expedientes utilizados para a arrecadação de receitas merecem maior atenção. A prestação de serviços, se não for submetida a uma normatização clara e específica podem resultar em uma distorção das finalidades das emissoras do Irdeb, além de não resultar em aportes significativos para a Instituição, diante do total arrecadado.

Em abril de 1994, Antônio Carlos Magalhães renunciou ao Governo do Estado para concorrer ao Senado, bem como seu vice, Paulo Souto, que concorreria ao Governo.¹² Eleito após concorrer no segundo turno com o ex-governador João Durval Carneiro (PMN), ex-aliado do grupo carlista (BALANCO, 2006), o governador Paulo Souto, dando continuidade à gestão anterior, impulsionava o processo de modernização da gestão para a cultura e turismo, através de diversas ações, dentre as quais se destacavam:

1 – a reunião das áreas de turismo e cultura numa só Secretaria, robustecida pelo remanejamento e pela vinculação/subordinação dos órgãos setoriais existentes – Conselho Estadual de Cultura, Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), Fundação Pedro Calmon (FPC) e Empresa de Turismo da Bahia S/A (BAHIATURSA). [...]

2 – a criação, pela Secretaria, de um amplo repertório de programas e ações de incentivo, dinamização, preservação e estímulo à criação e produção cultural, dentre os quais se destaca o Programa Estadual de Incenti-

¹² O presidente do Tribunal de Justiça, desembargador Ruy Trindade, assumiu até que a Assembleia Legislativa (AL) empossasse, em maio de 1994, seu presidente, o deputado Antônio Imbassahy. O mandato durou até 31 de dezembro do mesmo ano. Vale lembrar que nesta época não era permitida a reeleição.

vo à Cultura – FazCultura –, lei de incentivo fiscal criada em 1996 e implementada a partir de 1997, que tem por objetivos fomentar a produção cultural baiana e estimular a iniciativa privada, através da isenção de impostos. (SOBREIRA, 2007, p. 15)

A Secretaria da Cultura e Turismo (SCT) foi criada pela lei n. 6.812, de 18 de janeiro de 1995, com a finalidade de “[...] executar a política governamental destinada a apoiar a cultura, preservar a memória e o patrimônio cultural do Estado e promover o desenvolvimento do turismo e do lazer”. (BAHIA, 1995) Dessa forma, estava dada a largada para a inserção das emissoras do instituto, com ênfase na TVE-Ba, na política cultural prenunciada.

O jornalista Paolo Marconi (informação verbal)¹³ assumiu a direção executiva do Irdeb, tornando-se o idealizador e condutor de uma nova imagem para a Televisão Educativa da Bahia, marcada pela regionalização da produção audiovisual e pela divulgação da diversidade cultural do Estado. Em entrevista, o ex-diretor esclarece que a proposta da entidade, representada no slogan “dar voz a quem não tem voz”, não foi elaborada como política cultural, deliberada pela Secretaria de Cultura e Turismo: “Foi a gente que pensou [...] estávamos muito mais na seara da educação, já que tínhamos vindo de lá. Havia uma relação de total independência”.

A atuação da entidade, porém, foi categoricamente incorporada à política cultural proposta pela SCT. Destacam-se, neste processo, o *Mapeamento Cultural e Paisagístico da Bahia*, audacioso trabalho de documentação e memória da cultura do Estado, através da produção de documentários, reportagens e programas especiais. Fizeram parte do projeto as séries *Memória em Película* – que consistia no levantamento e recuperação de material audiovisual de arquivos públicos e particulares –, e *Bahia Singular e Plural*, que registrou e difundiu, de forma pioneira, o vasto repertório de expressões culturais do Estado da

¹³
Em entrevista
concedida à autora, em
outubro de 2005.

Bahia. Esta última resultou em 18 vídeos-documentários, oito CDs e mais de cem interprogramas, clipes e vinhetas.

A emissora também investiu na criação de uma identidade visual, contratando o artista plástico Carybé para desenhar cenas e personagens da Bahia. Através da animação computadorizada, as ilustrações foram transformadas em vinhetas e cenários associados ao slogan “TVE Espelho da Bahia”, usado até o ano de 2003.

A permanência e a efetividade de uma série de ações empreendidas pelo Irdeb e, mais especificamente, pela TVE-Ba, eram possibilitadas pela continuidade do grupo carlista no poder. Em 1995, embora fosse iniciado um novo governo, era patente a permanência das políticas propostas e implantadas. Segundo o Relatório Anual deste ano:

A gestão passada do IRDEB investiu no reequipamento do órgão. Sabemos da velocidade dos avanços tecnológicos na área das comunicações e da importância do uso dessas novas conquistas — acopladas ao uso dos satélites, da informática, dos multimeios, de uma nova forma de pensar a vida no planeta. (IRDEB, 1995)

Este documento, bem como os dos anos de 1996, 1998, 1999, aponta como principais metas a continuidade do processo de modernização, a capacitação dos servidores, e a criação de estratégias para o aumento da arrecadação própria. É enfatizada a prestação de serviços a entidades públicas e privadas, que ofereçam, em contrapartida, o apoio cultural.

Nas eleições de 1998, o governador Paulo Souto é sucedido por César Borges. Ambos os governantes – filiados ao PFL e vinculados ao grupo de Antônio Carlos Magalhães – empreenderam administrações convergentes no que diz respeito à cultura, caracterizadas pelo investimento no setor econômico de serviços como fator de desenvolvimento e pela consolidação das políticas culturais articuladas pela Secretaria de Cultura e Turismo.

Paolo Marconi se manteve na diretoria geral do Irdeb até setembro de 2000, quando, assim como o ex-diretor Fernando Vita, foi nomeado conselheiro do Tribunal de Contas dos Municípios do Estado da Bahia. O então coordenador de propaganda da Agecom, José Estevez Moreira, assumiu o Instituto, destacando “[...] a importância de dar continuidade ao trabalho de associar entretenimento e informação”. (DIAS, 2000, p.7)

A análise dos relatórios anuais de gestão indica um gradual afastamento do órgão de suas funções educativas. Uma das justificativas apresentadas, dentre outros motivos, seria a mudança nas políticas de educação à distância do Ministério da Educação e da Secretaria de Educação, em prol da centralização a produção de conteúdo pedagógico. Segundo Vita, as emissoras regionais, portanto, tornaram-se apenas retransmissoras.

O processo culminou, em 2002, com o remanejamento do Irdeb, da Secretaria de Educação (SEC) para a Secretaria de Cultura e Turismo (SCT), por determinação da lei n. 8.538, de 2002. Meses antes, Paulo Souto concorrera novamente ao governo estadual, vencendo, no primeiro turno, o candidato do PT Jacques Wagner. (KAUARK, 2006)

O Irdeb, em quatro anos, teve três diretores: João Paulo Costa, José Américo Silva e Welinton (sic) Aragão, todos jornalistas. (FERNANDES, 2008) João Paulo Costa havia sido assessor de imprensa de Paulo Souto, então senador. Em seu currículo trazia, ainda, as funções de diretor de jornalismo da Agecom e repórter e editor de jornais baianos.

Dentre os principais projetos da gestão de João Paulo Costa está o Polo de Teledramaturgia (Pote), em parceria com a Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funcceb), que tinha como objetivo a regionalização da teledramaturgia e a capacitação da mão-de-obra baiana no setor audiovisual. Foram realizadas oficinas, financiadas pelo FazCultura, que resultaram em cinco programas de ficção, exibidos na emissora em 2003 e no ano

seguinte. (LIMA, 2003) O Pote, no entanto, foi descontinuado. Embora ambiciosa, a iniciativa não promovia uma maior interação com setores não-estatais, não contava com recursos suficientes e deparou-se com um mercado baiano audiovisual bastante incipiente.

No fim de 2003, João Paulo Costa deixou o cargo para assumir novamente a Agecom, sendo substituído pelo então assessor especial do Instituto, José Américo Silva, que, após dois anos e cinco meses, também se desliga do Irdeb. Seguindo a mesma linha dos anteriores, Welinton Aragão, vinha da coordenação executiva da Agecom e já havia sido diretor de Operações do Irdeb. (FERNANDES, 2008) A explicitação do currículo dos profissionais escolhidos para administrar a entidade torna patente uma intensa proximidade com o Governo. Todos, à exceção de José Américo Silva, traziam a experiência de atuação em órgãos estatais, prioritariamente no setor da comunicação oficial, o que deixa entrever, de certo modo, o propósito de controle e oficialização da informação no órgão.

O período é marcado também por um grande número de acordos, apoios e patrocínios, firmados entre a TVE-Ba e empresas privadas. Em relação à grade de programação local, havia um foco nos informativos, esportivos e culturais. Além disso, eram veiculados documentários, interprogramas de um minuto, clipes sobre eventos e festas populares e produtos de ficção gerados pelo POTE. Sua audiência oscilava entre dois e oito pontos percentuais, de acordo com medição do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope), realizada na região metropolitana de Salvador. (CAVALCANTE, 2005)

Uma outra cultura?

Após uma vitória surpreendente sobre o então governador Paulo Souto (PFL), Jacques Wagner (PT) tornou-se governador

da Bahia em janeiro de 2007, pondo fim a uma hegemonia de 16 anos de governos pertencentes à corrente política do carlismo. Em relação às políticas culturais no Estado, a opção por uma nova diretriz pode ser explicitada na (re)criação da Secretaria de Cultura da Bahia (Secult), através do desmembramento da área turística, e a instituição da Secretaria de Turismo (Setur)¹⁴. O diretor teatral, cenógrafo e figurinista, Márcio Meirelles, foi nomeado para conduzir o órgão.

O desmembramento entre a cultura e o turismo já indicava um rompimento com a perspectiva de gestão cultural imbricada com o turismo. Nas palavras do secretário:

A atual gestão entende ser necessário ampliar a idéia de cultura, incluindo a riqueza dos ritos e manifestações populares; as etapas criativas do processo de produção; os modos de fazer; os valores, comportamentos e práticas que constroem a nossa identidade e diversidade cultural. Um conceito ampliado de cultura ultrapassa as barreiras sociais e nivela todas as pessoas pelo seu aspecto mais distintivo: a condição humana. (MEIRELLES, 2008 apud RUBIM; ROHDE, 2008, p. 11)

E é a partir dessa concepção de cultura que são enumeradas as principais diretrizes que deveriam nortear a gestão. De forma resumida, podemos citar: (1) a ampliação da participação popular¹⁵ na elaboração de políticas públicas; (2) estadualização e interiorização da ação governamental, a partir da implantação do Sistema Estadual de Cultura; (3) valorização e fomento da cultura local; (4) estímulo e promoção de estudos sobre a cultura baiana e da produção regular de informações e estatísticas; (5) a democratização do acesso; (6) a preservação da diversidade; e (7) a revisão e a ampliação dos sistemas de incentivo à cultura. (MEIRELLES, 2008 apud RUBIM; ROHDE, 2008)

Até o presente momento, dentre as principais ações da Secretaria no setor audiovisual, estão o lançamento de diversos

14
Mesmo que tenham sido efetivadas no caso da gestão de Paulo Souto, em 28 de dezembro de 2006, estas modificações estavam de acordo com os propósitos do governador eleito. Para maiores informações, ver:
<http://www.cultura.ba.gov.br/secretaria/historico>.
Acesso em: 20 dez. 2008.

15
Dentro da proposta do governo Wagner de dialogar com a população do Estado cabe citar a realização de conferências em áreas diversas. Merecem destaque, neste trabalho, a II Conferência Estadual de Cultura, com grande participação popular, e a I Conferência Estadual de Comunicação – primeira realizada no país.

editais e da ampliação do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), disponibilizando o valor de cerca de R\$ 8,4 milhões; e a constituição da Bahia Film Commission (BFC), com a participação da Secretaria de Turismo, que tem como objetivo incentivar e articular as redes produtivas de audiovisual. (BAHIA, 2008a)

O Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia, dirigido pelo cineasta Póla Ribeiro, foi vinculado à estrutura da Secult. De acordo com o *Relatório de Gestão de 2008*, a entidade deveria partir da noção de cultura enquanto processo transformador da sociedade, a fim de cumprir sua diretriz estratégica de “[...] fortalecer as identidades culturais nos territórios, acolhendo as diversidades e assegurando o acesso à produção e ao consumo dos bens culturais”. (IRDEB, 2008)

No início da gestão, um levantamento sobre a situação das estações de transmissão da TVE identificou que, em 2006, apenas 45% das 310 estações operavam normalmente. (BAHIA, 2008b) Dentro do propósito de atingir o interior do Estado, até o mês de dezembro de 2008, 265 estações retransmissoras da TVE-Bahia – o equivalente a 85,5% – já se encontravam em funcionamento. (IRDEB, 2008) A recuperação dos transmissores, porém, não se desdobrou no acesso das populações do interior à produção de conteúdo da emissora. Neste aspecto, a proposta de realização de uma programação territorializada, com a montagem de núcleos em pontos distintos do Estado, não recebeu qualquer encaminhamento mais efetivo.

Nos anos de 2007 e 2008, o Estado diversificou internamente as origens dos recursos direcionados ao Irdeb: Tesouro Estadual, Fundo de Investimento Econômico e Social da Bahia (FIES), Fundo de Cultura e Descentralização de Recursos. No entanto, a variedade não implicou a ampliação das fontes, pois cerca de 94,14% da receita eram oriundas de órgãos estatais. (IRDEB, 2008)

Em relação às despesas, ainda em 2008, o Irdeb adquiriu direitos de exibição de filmes baianos e de grandes eventos e coproduziu um filme. (IRDEB, 2008) A abertura da para a produção independente possibilita a ampliação de oportunidades para jovens realizadores, e contribui para o fomento do mercado audiovisual. Até o momento final da pesquisa, porém, os programas adquiridos não foram exibidos, nem fizeram parte da programação da emissora. Também não foram definidos regras e procedimentos que contemplem as especificidades da aquisição, por parte de um órgão público, de bens simbólicos, como é o caso destes produtos audiovisuais.

Destacam-se a cobertura de festas populares, nos anos de 2007 e 2008, as já tradicionais festas de Iemanjá, Lavagem do Bonfim, o São João e o Carnaval de Salvador. Este último vem recebendo uma atenção diferenciada, com a participação de especialistas, além de apresentar “[...] a beleza dos blocos afros e outras expressões culturais que não tiveram espaço na grande mídia”. (IRDEB, 2008)

Entretanto, a programação da Televisão Educativa da Bahia não apresentou grandes guinadas. Não se produziu séries de documentários, programas culturais e informativos que mereçam destaque. A porcentagem de produção local da emissora, em dezembro de 2008, girava em torno de 15% do total veiculado.

Conclusões

Ao observar as formas de gestão e controle, o financiamento e a programação da Televisão Educativa da Bahia, foi possível perceber, de uma forma mais geral, que sua trajetória reproduz, de certo modo, uma série de aspectos já bastante conhecidos e estudados em televisões educativas/não-comerciais do Brasil e da América Latina.

Esta emissora, ainda que se configure como uma importante “[...] referência de qualidade para a sociedade brasileira e, obviamente, para o modelo comercial” (CARMONA et al., 2003), vem sistematicamente enfrentando – em determinados momentos, de forma mais aguda – problemas como a falta de recursos técnicos e humanos, a burocracia, a descontinuidade nos projetos implantados e o controle rígido exercido por órgão do governo. A estes aspectos podemos acrescentar, ainda, os baixos índices de audiência e as dificuldades em veicular uma programação independente, diversificada, plural, abrangente, enfim, de qualidade. (CAPARELLI, 1982; LEAL FILHO, 1988; RINCÓN, 2002)

Embora a programação seja um espaço privilegiado para a reflexão proposta, os estatutos do Irdeb não trazem determinações para a consecução das finalidades educativas e culturais, indicativos de temáticas e abordagem, garantias para a independência de seu jornalismo, cotas para a veiculação de produção regional e independente etc. Na área cultural, a TVE-Ba tem buscado alternativas em gêneros não tradicionais nas emissoras comerciais, como os documentários, bem como nas transmissões ao vivo de eventos; interprogramas, clipes, entre outros. É inegável o papel desempenhado pela emissora na representação da diversidade cultural baiana através do reconhecimento de suas singularidades e diversidades. Até o momento, o exemplo de maior destaque é o *Projeto de Mapeamento Cultural e Paisagístico e a Série Bahia Singular e Plural*.

Em relação ao financiamento do Irdeb e, por conseguinte, da TVE-Ba, é necessária sua regulamentação apropriada bem como sua progressiva desvinculação da arrecadação exclusivamente estatal, nos moldes conhecidos atualmente, pois a autonomia da gestão de um sistema de radiodifusão público não é possível sem sua independência financeira.

Por outro lado, apesar do incentivo, por parte do governo atual, à participação da sociedade civil na sugestão de políticas e ações para a comunicação e a cultura no Estado¹⁶ ainda não houve mudanças significativas em prol da democratização da gestão do Irdeb. Os avanços, neste sentido, poderiam ser representados pela formação e regulamentação de um conselho com participação social pela criação de mecanismos que busquem diminuir as ingerências na indicação e remoção do diretor-geral.

Por fim, a análise da trajetória da TVE-Ba indica que ainda há muito que ser feito, no âmbito das políticas culturais, para direcionar a emissora a um modelo de serviço público e para o cumprimento de suas funções culturais intrínsecas. Tal processo, porém, depende não apenas do contexto histórico-cultural da sociedade que o envolve, mas da participação efetiva e constante de diversos atores. Apenas sob esta perspectiva será possível constituir uma emissora que corresponda, de fato, às necessidades e expectativas do público, exercendo sua função de proximidade, abrindo espaço às diversidades, promovendo novas maneiras de expressão, inovando nas linguagens e trazendo a cidadania para a tela; e promovendo a mobilização social.

Referências

BAHIA. Assessoria Geral de Comunicação Social. *Transparência e democratização marcam gestão da cultura em 2007*. Comunicação do Governo da Bahia, Salvador, 03 jan. 2008a. Seção Notícias. Disponível em: <<http://www.comunicacao.ba.gov.br/noticias/2008/01/02/transparencia-e-democratizacao-marcam-gestao-da-cultura-em-2007>>. Acesso em: 25 nov. 2008.

BAHIA. *Lei n. 2.752-A, de 04 de dezembro de 1969*. Cria o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB. Diário

Oficial [do] Estado da Bahia. Poder Executivo, Salvador, BA, 06 fev. 1970, p. 1-2.

_____. *Lei nº 5.121 de 06 de julho de 1989*. Introduz alterações na estrutura da Administração Pública do Estado, dispõe sobre a extinção de órgãos e entidades e dá outras providências. [Salvador], 1989. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/85899/lei-5121-89-bahia-ba>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

_____. *Decreto n. 30.145, de 06 de dezembro de 1983*. Institui, sob a forma de Fundação, o Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB. Diário Oficial [do] Estado da Bahia. Poder Executivo, Salvador, BA, 07 dez. 1983, p. 241-247.

_____. *Decreto nº. 61.285, de 05 de setembro de 1967*. Outorga concessão ao Governo do Estado da Bahia, através de sua Secretaria de Educação, para estabelecer, na cidade de Salvador, Estado da Bahia, uma estação de radiodifusão de sons e imagens (televisão), para fins educativos. DOU. Diário Oficial da União, 08 set. 1967.

_____. *Lei n. 4.697, de 15 de julho de 1987*. Dispõe sobre modificações na estrutura da Administração Pública do Estado da Bahia e dá outras providências. [Salvador], 1987. Disponível em: <<http://www2.casacivil.ba.gov.br/NXT/gateway.dll/legsegov/leiordec1980/leiordec1987/leiordec1987jul/lo19874697.xml>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

_____. Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa na Abertura da 3ª Sessão Legislativa da 11ª Legislatura em 1 mar. 1989. In: _____. *Relatório de Exercício de 1988*. [Salvador, 1988].

_____. Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa na Abertura da 4ª Sessão Legislativa da 11ª Legislatura em 15 fev. 1990. In: _____. *Relatório de Exercício de 1989*. [Salvador, 1989].

_____. Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa na Abertura da 1ª Sessão Legislativa da 12ª Legislatura em 15 fev.

1991. In: _____. *Relatório de Exercício de 1990*. [Salvador, 1990].

_____. *Lei n. 6.812, de 18 de janeiro de 1995*. Cria a Secretaria da Cultura e Turismo, introduz modificações na estrutura organizacional da Administração Pública Estadual e dá outras providências. [Salvador], 1995. Disponível em: <<http://www2.casacivil.ba.gov.br/NXT/gateway.dll/legsegov/leiordec1990/leiordec1995/leiordec1995jan/1019956812.xml>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

_____. *Lei n. 8.538, de 20 de dezembro de 2002*. Modifica a estrutura organizacional da Administração Pública do Poder Executivo Estadual e dá outras providências. [Salvador], 2002. Disponível em: <<http://www2.casacivil.ba.gov.br/NXT/gateway.dll/legsegov/leiordec2000/leiordec2002/leiordec2002dez/1020028538.xml>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

_____. *Balanco das Ações do Governo do Estado 2 anos: 2007-2008*. Salvador: EGBA, 2008b. 136 p. Disponível em: <<http://flip.egba.ba.gov.br/reader/balanco.asp>>. Acesso em: 25 nov. 2008.

IRDEB - INSTITUTO DE RADIODIFUSÃO EDUCATIVA DA BAHIA. *Relatório anual 1985*. Salvador, 1985.

_____. *Relatório de Atividades 1987/88*. Salvador, 1988.

_____. *Relatório de Atividades 1991-1994*. Salvador, 1994.

_____. *Relatório Anual Exercício 1995*. Salvador, 1995.

_____. *Relatório Anual Exercício 1996*. Salvador, 1996.

_____. *Relatório Anual Exercício 1998*. Salvador: IDERB. Secretaria de Educação da Bahia, 1998.

_____. *Relatório Anual Exercício 1999*. Salvador: IDERB. Secretaria de Educação da Bahia, 1999.

_____. *Relatório Anual Exercício 2008*. Salvador: IDERB. Secretaria de Cultura da Bahia, 2008.

BALANCO, Jan. *Gestão Paulo Souto / César Borges (1995-1998)*. [Salvador, 2006]. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/>>

arquivos/Pol_ticas_Culturais_da_Bahia__Paulo_Souto____Jan_Balanco__%E2%80%A6.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

CAPARELLI, Sergio. *Televisão e capitalismo no Brasil*: com dados da pesquisa da ABEPEC. Porto Alegre: L & PM, 1982. 196 p.

CARMONA, Beth et al. *O desafio da TV pública*: uma reflexão sobre sustentabilidade e qualidade. Rio de Janeiro: Rede Brasil, 2003. 128 p.

CAVALCANTE, Ana Cláudia. *Vinte anos de programação regional*. A Tarde, Salvador, 6 nov. 2005. Revista da TV, p. 20.

DIAS, Marcos. Quinze anos em sintonia com a diversidade baiana. *Correio da Bahia*, Salvador, 9 nov. 2000. p. 7. Folha da Bahia, p. 07.

FERNANDES, Taiane. *Políticas culturais estaduais na Bahia*: governo Antônio Carlos Magalhães - 1991-1994. Salvador, [2006. 23 p.]. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/Políticas_Culturais_gestao_ACM_91_94_FINAL_Taiane.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

_____. *Políticas Culturais*: a Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia (1995-2006). 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Memórias das trevas*: uma devassa na vida de Antonio Carlos Magalhães. 2. ed. São Paulo: Geração, 2001. 768p.

KAUARK, Giuliana. *Políticas culturais no estado da Bahia*: gestões de César Borges (1998-2002) e Paulo Souto (2002-2006). [Salvador, 2006]. p. 9-24. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/Políticas_Culturais_da_Bahia_Cesar_Borges_e_Paulo_Souto_Gi%E2%80%A6.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

LEAL FILHO, Laurindo. *Atrás das câmeras*: relações entre cultura, estado e televisão. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988.

LIMA, Neyse. Bainaidade nas Vinhetas. *Correio da Bahia*, Salvador, 26 ago. 1996. Folha da Bahia.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Pre-textos conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Cali: Universidad del Valle, 1996.

_____. Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção. In: RINCÓN, Omar (Org.). *Televisão Pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Fundação Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002. p. 41-80.

MARIA, Cássia. Depois de 12 anos a Bahia inaugura sua TV Educativa. *Jornal da Bahia*, Salvador, 8 nov. 1985. Revista, p. 1.

MARTINS, Marcos Roberto. *Políticas culturais na Bahia: gestões Waldir Pires e Nilo Coelho 1987-1991 (versão preliminar)*. [Salvador, 2006]. 25 p. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/Gestoes_Waldir_Pires_e_Nilo_Coelho_VER_JULHO_2006_roberto.pdf>. Acesso em: 10 set. 2008.

MIGUEZ, Paulo César. *A organização da cultura na cidade da Bahia*. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MOONEY, Paschal. *Public service broadcasting*. In: PARLIAMENTARY ASSEMBLY OF THE COUNCIL OF EUROPE. Committee on Culture, Science and Education. Report.. [Brussels, Belgium], 2004. (Doc. 10029). Disponível em: <<http://assembly.coe.int/main.asp?Link=/documents/workingdocs/doco4/edoc10029.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

NO ar, a TV educativa canal-2. *Correio da Bahia*, Salvador, 9 nov. 1985. [2º Caderno], p. 4.

OUTRA emissora começa a chegar ao interior. *A Tarde*, Salvador, 08 out. 1986. Municípios.

RINCÓN, Omar (Org). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2002. p. 13-40.

RUBIM, Albino; RUBIM, Linda. *Televisão e políticas culturais no Brasil*. Revista USP, São Paulo, v. 61, p. 16-28, mar./maio 2004.

_____; ROHDE, Bruno Faria (Org.). *Políticas culturais na Bahia: governo Jaques Wagner – 2007*. Salvador: EDUFBA, 2008. 70 p.

RUMPHORST, Werner. *Public service broadcasting: model law*. [S.l., 2007]. Disponível em: <http://www.ebu.ch/CMSimages/en/leg_p_model_law_psb_210207_tcm6-50527.doc>. Acesso em: 28 ago. 2008.

SOBREIRA, Sérgio. *Cultura, política e mercado na Bahia: a criação da secretaria da cultura e turismo*. 2007. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

TV-E HOJE nos ares da Bahia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 19 nov. 1985. Serviço, p. 3.

TV-EDUCATIVA. *A Tarde*, Salvador, 20 nov. 1967.

TV EDUCATIVA entra no ar em caráter experimental somente para a federação. *Tribuna da Bahia*, Salvador, 10 mar. 1985.

TV EDUCATIVA fora do ar. *Jornal da Bahia*, Salvador, 11 mar. 1987. Cidade, p. 11.

Conflitos e parcerias na participação em políticas culturais: o caso do Conselho Municipal de Cultura de Aracati

*Aline Gomes Holanda*¹

A cultura, como alvo de políticas específicas, tem sido objeto de atenção pública no Brasil, e de mudanças que se aprofundam paulatinamente, nos últimos sete anos. Em todos os níveis da federação estão sendo revistas leis específicas, e criados novos mecanismos e instrumentos para dar base a um sistema de integração de todas as esferas de governo, o Sistema Nacional de Cultura (SNC). Seu objetivo é criar um sistema que determine

¹
Mestre em Políticas Públicas e
Sociedade pela Universidade
Estadual do Ceará.
alinegholanda@hotmail.com

“um formato político administrativo mais estável e resistente às alternâncias de poder”. (BRASIL, 2009, p. 4) O SNC visa possibilitar que os três níveis federativos integrem-se de modo a compartilhar a gestão da cultura, e de modo a desconcentrar e distribuir esforços e recursos de forma organizada.

Dentre os partícipes do sistema, destacamos os municípios, territórios privilegiados de ação e participação direta. (ALMEIDA, 1997; FRANCO, 1995; GÓIS, 2003) Para Almeida (1997), é no município que as demandas político-culturais se expressam de maneira mais concreta. Lá, o órgão executivo municipal tem papel destacado em induzir, executar e articular as ações de gestão da cultura. Não obstante, é também neste local que muitos obstáculos se põem ao avanço das políticas culturais. Vaz (1994) nos dá um cenário que constitui a realidade da maioria dos municípios no que diz respeito a políticas de cultura.

Na maioria dos municípios, as ações de política cultural dependem somente da vontade da prefeitura, **raramente envolvendo a sociedade civil** na elaboração e execução. As verbas para as ações culturais, em geral, destinam-se para **atendimento de lobbies culturais** organizados. A centralização de informações e do processo decisório no governo municipal criam condições para que o clientelismo possa se utilizar da Cultura como seu instrumento de ação. O fato de, em geral, se considerar a Cultura como uma política pública secundária facilita essa centralização e concentração. (VAZ, 1994, grifos nossos)

Entre as assertivas que destacamos, temos: (1) a exclusão da população do processo das políticas de cultura; (2) uso da área da cultura para atendimento de lobbies; (3) a cultura como instrumento de ação do clientelismo; (4) consideração da cultura como política secundária.

Sabemos que o primeiro aspecto não é privilégio das políticas na área da cultura. Em muitos municípios, as práticas par-

ticipativas não existem e ou são difíceis de serem mantidas. O segundo se traduz na atividade eleitoreira, ou seja, na distribuição de “benefícios” somente àqueles grupos que prometem fidelidade de voto. Também sabemos que essa é uma prática comum a outras áreas de políticas. O terceiro aspecto está ligado à instrumentalização da cultura no sentido de reforçar um *modus operandi* elitista. O poder público se posiciona como produtor e sujeito da cultura, ou mesmo delega essa tarefa ao setor privado. De uma forma ou de outra, essa instrumentalização determina “para a sociedade formas e conteúdos culturais definidos pelo grupo dirigente, com a finalidade de reforçar sua própria ideologia”. (CHAUÍ, 2006, p. 67) O último aspecto está relacionado à identificação da cultura com uma área de atenção hierarquicamente menos importante. Isso decorre de um discurso que trata as áreas de políticas como se pudessem ser organizadas em um organograma de diferentes níveis de importância, ao passo que a cultura é posicionada longe das ditas fundamentais (como saúde, saneamento, educação, etc.). Um dos reflexos disso são os reduzidos orçamentos dedicados à área. (FARIA; MOREIRA, 2005)

Na direção contrária a essas tendências é que se constitui o SNC. A “democratização dos processos decisórios com participação e controle social” (BRASIL, 2009, p. 16) é um dos princípios da proposta do sistema. A participação recebe importância tal nesse novo desenho político, que o sistema tem os gestores e os conselheiros de cultura como os responsáveis por sua implementação, senão vejamos:

O sucesso do Sistema Nacional de Cultura, além da definição clara do seu marco teórico-conceitual e jurídico-legal, e da concepção de uma arquitetura que incorpore a diversidade e complexidade da área cultural, depende do fortalecimento institucional da gestão cultural no país com a qualifica-

ção nos planos federal, estadual e municipal, dos gestores públicos e dos conselheiros de cultura, que são os responsáveis por sua implementação. (BRASIL, 2009, p. 4)

Assim, os conselhos estão situados numa posição privilegiada nas políticas de cultura. Conforme é concebido na estruturação do SNC, o conselho municipal de política cultural é uma instância colegiada permanente, paritária, consultiva, deliberativa e integrada à estrutura do órgão de administração da cultura. “Sua principal finalidade é atuar na formulação de estratégias e no controle da execução das políticas públicas de cultura. (BRASIL, 2009, p. 20)

Destacamos, entre as características supracitadas, a forma de composição do conselho, determinada pela paridade, princípio que orienta a formação dos conselhos gestores de políticas públicas, atualmente. Baseado na separação “Estado – sociedade civil”, este princípio diferencia os conselhos gestores de outros de formação homogênea (conselhos de notáveis, conselhos comunitários, e conselhos populares)² porque prevê a coparticipação na gestão das políticas públicas. Tal princípio indica que, no mínimo, metade do conselho deve ser composta pela sociedade civil. A outra parcela (50% ou menos) deve ser composta pelo Estado. Vemos que a paridade tem como pressuposto a separação de duas parcelas da sociedade: sociedade civil e Estado. Isso nos leva a tomar, ainda que rapidamente, ambos os conceitos.

Para Marx, a separação entre Estado e sociedade civil surge com a divisão de classes. Muito embora adquira posteriormente existência particular em relação à sociedade civil, o Estado tem sua gênese resumida à necessidade da burguesia em se organizar para garantir seus interesses. “A sociedade civil enquanto tal só se desenvolve com a burguesia”. (MARX; ENGELS, 1986, p. 94) Esta sociedade, corresponde, para Marx, à

2 Os membros de um conselho de notáveis são, em geral, personalidades de destaque ou especialistas com conhecimento na área. Em síntese, seus componentes são indivíduos identificados como sujeitos detentores de grande acúmulo de capital cultural. Este era, por exemplo, o quadro do primeiro Conselho Estadual de Cultura do Ceará. (BARBALHO, 2008) Os conselhos comunitários foram, segundo Gohn (2007), criados a partir da década de 70 por diversas prefeituras com o objetivo de apaziguar conflitos, via mediação de reivindicações da população. Já os conselhos populares foram instrumentos criados também naquele período, igualmente no âmbito do município, e que funcionavam como fóruns de cidadãos e entidades que desejavam debater questões sociais em direção à transformação.

base do Estado, donde a oposição Estado – sociedade ou super-estrutura – infraestrutura.

Acompanhando a gradativa complexidade que a sociedade civil e o Estado das sociedades modernas européias foram adquirindo desde Marx, o italiano Antonio Gramsci, realiza uma revisão desses conceitos. Para ele, a sociedade pertence ao momento da superestrutura, e não da estrutura.

Gramsci viveu num contexto diferenciado daquele de Marx, que exigiu um novo olhar para as relações de poder nas sociedades capitalistas desenvolvidas. Primeiro, porque foi preciso considerar uma trama privada ou uma rede de instituições culturais que se tornava cada vez mais forte e complexa (formada por igrejas, partidos, grandes sindicatos e associações, escolas, jornais de grande circulação etc.). E segundo, e em consequência do primeiro ponto, porque requeria uma visão ampliada de Estado. Este Estado numa visão ampliada, ou simplesmente Estado ampliado, conforme pensou Gramsci, abarca as duas sociedades: a política e a civil, ambas operando para a manutenção dos interesses da classe hegemônica.

Para Marx, o esforço de manutenção dos interesses da classe burguesa era exercido pelo Estado através da repressão. Já para Gramsci, esse esforço é exercido não só através da coerção, mas também da direção política ou do consenso, próprios da sociedade civil de países ditos “ocidentais”. Nas palavras dele, “o Estado é todo o complexo de atividades práticas e teóricas com as quais a classe dirigente não só justifica e mantém seu domínio, mas consegue obter o consenso ativo dos governados”. (GRAMSCI, 2000, p. 331)

A sociedade política é, portanto, o espaço social em que predomina o exercício do poder através do monopólio da repressão (que tem sua base material nas organizações policiais, militares e executivas burocráticas). Na sociedade civil, por outro lado, predomina o exercício do poder através do consenso (que

tem sua base material nas instituições culturais já exemplificadas: escola, sindicatos, partidos, jornais etc.).

Segundo Dagnino (2000), a teoria de Gramsci teve o auge de sua influência no pensamento social e político brasileiro, entre metade da década de 1970 até os anos de 1980. Na década de 1970, antes das categorias gramscianas entrarem em pauta no pensamento da esquerda brasileira, imperava uma certa interpretação marxista que separava radicalmente o terreno econômico (infraestrutura) do terreno das ideias (superestrutura), subordinando este ao primeiro.

A cultura e as ideias eram o domínio da ideologia e da alienação. Isso tornou a cultura duas vezes negativa: primeiro, porque estabeleceu a cultura como “uma mera expressão epifenomenal de uma ‘essência’ econômica”. (DAGNINO, 2000, p. 64) Segundo, porque a cultura era tida como o lugar das ideias, da alienação “obstáculos à transformação social, que deveriam ser eliminados nas massas e substituídos pelo ‘conhecimento verdadeiro’”. (DAGNINO, 2000, p. 64)

Naquele período, também o papel e o conceito de sociedade civil e de Estado seguiram um percurso muito particular. Os movimentos sociais passaram a construir um pensamento que trazia um oposicionismo entre Estado e sociedade civil. Além disso, Estado e política passaram a ser identificados entre si. Estado era compreendido como o espaço exclusivo da luta política, numa “visão estatista” da política. Isto se deveu à visão de que a transformação social e a construção da nação tiveram, como principal agente, um Estado forte. (DAGNINO, 2000)

Sociedade civil passou a ser o negativo de Estado. Segundo Coutinho (1999), essa oposição era ainda reforçada pela antonímia das palavras civil e militar, que aqui ganhou especial significação devido à experiência da ditadura que terminou em 1985. Ao lado do oposicionismo, os conceitos carregavam um sentido eminentemente maniqueísta: a sociedade civil, através

dos movimentos sociais, é sacralizada, e o Estado, contrariamente, é demonizado. (CARDOSO, 1994; COUTINHO, 1999; DAGNINO, 2000)

Foi considerando essa discussão que nosso olhar recaiu sobre o contexto dos conselhos municipais de políticas culturais. A partir dela, lançamos uma questão: como ocorre a relação entre as “partes” (Estado e sociedade civil) que compõem um conselho de cultura? O objeto deste trabalho consiste nos conflitos e relações tal como são narrados pelos conselheiros.

O foco de nosso trabalho é o que Gramsci denominou de “guerra de posições”, considerando que essas posições podem estar voltadas para conservação de significados, como de sua contestação, tendo como atores organizações civis, estatais, movimentos culturais, etc. Nem sempre os movimentos culturais e as organizações civis operam em favor de valores e significados progressistas. Assim também, a ação do Estado não pode ser automaticamente identificada com projetos autoritários e clientelistas. Portanto, que posições, ou que práticas discursivas são produzidas no contexto de um conselho de política cultural?

Para desenvolver nossas questões, consideramos um estudo exploratório e qualitativo do caso do município de Aracati. Nossa pesquisa consistiu na análise de entrevistas realizadas com nove dos doze conselheiros de cultura do município no segundo semestre do ano de 2009. Elegemos a fala como eixo fundamental da análise, tomando os conteúdos de todas as entrevistas como uma narrativa total. Assim, buscamos “a lógica discursiva, as contradições emergentes e o uso de ferramentas discursivas (definições, analogias, transferência de conceitos, metáforas e alegorias)”. (NEPOMUCENO, 2005, p. 77) Tal como o uso da forma figurada, também outros elementos foram reveladores para nossa análise, tais como a disposição do sujeito e do predicativo da sintaxe da narrativa, os pronomes eleitos

pelos entrevistados e os tempos verbais utilizados. Utilizamos, como material secundário da análise, as atas do conselho, que permitiu identificar a frequência dos conselheiros às reuniões. Ao longo do trabalho, os entrevistados serão identificados pela letra “E” mais um número. A seguir, daremos uma breve descrição do contexto do caso estudado.

O município de Aracati

Aracati é um município localizado a 140,7km da capital do estado do Ceará, situado no litoral leste do estado, pertencendo, geograficamente, à mesorregião do Jaguaribe. Segundo a estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia E Estatística (IBGE, 2009), sua população corresponde a 69.616. Considerando a contagem de 2009, é o 16º município mais populoso do Ceará. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) médio em 1991 foi calculado em 0,561, sendo o 23º município de maior IDH do estado. Embora o índice tenha subido para 0,672 em 2000, Aracati desceu uma posição no *ranking* de IDH dos municípios cearenses, passando para a 24º. Em 2007, seu produto interno bruto (PIB) foi calculado em R\$ 369.687.000, sendo 54,59% correspondentes ao setor de serviços, 25,08% à indústria e 13,65% à agropecuária. São consideradas como sua “vocação econ mica” a carcinicultura, a agricultura irrigada de frutas e arroz, a mandioca, a produção de mandioca, laticínios e conservas de frutas e hortaliç as e o turismo (FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA, 2008). O Município enfrenta problemas de políticas públicas básicas tais como analfabetismo (sendo a taxa de alfabetização em 2007 de 70,2% no ensino médio), mortalidade infantil (15,4 por mil nascimentos em 2006), equipamentos e serviç os de saúde pública insuficientes (para cada mil ha-

bitantes são 1,88 leitos, 1,56 médicos e 0,61 dentistas, em 2007). (FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA, 2008)

Aracati é um lugar repleto de concentrações e contradições não só econômicas, mas também culturais. Apenas uma das manifestações culturais do local, o carnaval, centraliza a maior parte dos investimentos e esforços do governo municipal na área da cultura. Trata-se de um dos maiores carnavais do Ceará. O relatório de desenvolvimento urbano da Superintendência Estadual do Meio Ambiente (Semace) de 2004 estimou que cerca de 150 mil pessoas visitaram Aracati só durante o carnaval, o correspondente a mais que o dobro da população do Município de acordo com o último Censo (61.146 habitantes). (CEARÁ, 2004)

Os relatos de alguns entrevistados indicaram que o orçamento da cultura é desproporcionalmente concentrado no carnaval. A literatura, a música, as artes plásticas, o teatro e outras manifestações locais, assim como o patrimônio histórico, carente de conservação, dividem a receita que sobra do carnaval.

A propósito do patrimônio histórico, apesar de ter sua importância reconhecida formalmente nos âmbitos estadual e nacional, o conjunto histórico arquitetônico e urbanístico da cidade de Aracati³ tem seus sobrados paulatinamente ameaçados com as chuvas. Sua estrutura encontra-se fragilizada, e precariamente salvaguardada. (ALCÂNTARA, 2008; PATRIMÔNIO..., 2009) Além das chuvas, outros fatores aceleram sua degradação: o abandono das casas, e a ação predatória da própria população (reformas e alterações irregulares). (ALCÂNTARA, 2008)

Outro foco de concentração de esforços diz respeito a uma das localidades do Município, a praia de Canoa Quebrada. Trata-se de um destino turístico de relevância internacional que concentra a maior quantidade de visitantes para fins de turismo.

³ Aracati é um dos quatro municípios cearenses que tiveram seus sítios históricos tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ao lado de Icó, Sobral e Viçosa.

Aracati é uma cidade que une e separa diferentes usos da cultura. Bem estabelecida nacional e internacionalmente como lugar de diversão para forasteiros, também abriga movimentos que demandam participação no circuito cultural local. É nesse contexto que se constituiu o Conselho Municipal de Cultura de Aracati (CMCA).

O Conselho Municipal de Cultura de Aracati

A divisão formal do CMCA, tal como descrita na Lei Municipal 171/2007 (ARACATI, 2007) e no regimento do conselho de Aracati (CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DE ARACATI, 2007) determina que uma das metades do conselho é representada pelo “poder público”. Por conseguinte, esta representação é assim posta: a Prefeitura possui dois representantes, enquanto a Câmara possui um. Um representante da gestão é proveniente da Secretaria de Turismo, Cultura e Meio Ambiente (STCMA), e o outro da Secretaria de Educação. A parcela “comunidade” é composta pelos demais membros: um proveniente de uma “entidade não-governamental”, outro representando a diretoria do Museu Jaguaribano, e o outro representando uma entidade de ensino superior.

Eis como a paridade é descrita na lei de criação do conselho em estudo:

O CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DE ARACATI, [sic] será paritário e terá 6 (seis) membros, ficando assim constituído:

I - PODER PÚBLICO

- a) 1 (um) representante da Secretaria de Cultura do Município;
- b) 1 (um) representante da Secretaria de Educação do Município
- c) 1 (um) representante do Poder Legislativo.

II - COMUNIDADE

- a) 1 (um) representante de entidade não governamental;

- b) 1 (um) representante da Diretoria do Museu Jaguaribano;
- c) 1 (um) representante de Entidade de Ensino Superior.” (ARACATI, 2007)

Entre os conselheiros do “poder público”, a forma de escolha da pessoa que ocupará as posições no conselho é a nomeação por parte do próprio “poder público”. Isto é, as respectivas secretarias indicam seus representantes. Já entre os conselheiros representantes da “comunidade”, e com exceção para o Museu, a escolha se dá via eleições. O Museu segue o mesmo processo das secretarias e da Câmara.

As eleições são regidas pelas seguintes disposições: só podem candidatar-se representantes ligados às entidades culturais e só podem votar agentes culturais. Para uma entidade de cultura ser qualificada como tal, é necessário que possua o devido registro no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ). Para um agente de cultura ser qualificado como tal, deve preencher os requisitos de cadastro de agente cultural da Secretaria de Cultura. Tendo em conta este aspecto, denominaremos, ao longo do trabalho, os representantes da sociedade civil como representantes das entidades culturais (EC).

Temos que, formalmente, a divisão do conselho de Aracati segue o princípio paritário de representação Estado – sociedade civil, que rege os conselhos gestores no Brasil. Deste princípio abstrato decorrem regras que moldam objetivamente as relações que se dão no e com o conselho. Eis o caso do conselho de Aracati: a princípio, o presidente do conselho é sempre o Estado. As posições de presidência e vice-presidência são revezadas de dois em dois anos entre secretário de cultura e o presidente da Câmara. Os secretários do Conselho são escolhidos por votação entre os conselheiros. O pleito somente se aplica aos representantes da sociedade civil, ao passo que os representantes do Estado são indicados.

A seguir, apresentaremos a análise que realizamos acerca de como os conselheiros narram os conflitos que vivenciam.

Entre a guerra e a paz

Dois depoimentos estão carregados de sentidos que desejamos elucidar em nosso trabalho:

Era como se fossem dois times, as pessoas que estavam dentro [...] da gestão pública, contra os que estavam fora. E hoje esse diálogo ele já é viável, ele já é possível, e é um diálogo harmônico. (Eg - representante da SCTMAA)
Eles deixaram de ter o escudo de [...] defesa e deixaram de ter a lança pra atacar, e nós, enquanto poder público também, né? (E3 - representante da STCMA)

Na primeira fala, Eg estava se referindo à melhoria que foi obtida, com o tempo, na qualidade das relações estabelecidas entre os membros do conselho. A primeira assertiva enfatiza a divisão entre conselheiros a partir dos que estão “dentro” da gestão pública e dos que estão “fora”. Para isso, o depoente utiliza-se da analogia com times adversários. Esta fala ressalta um problema relativo ao relacionamento entre duas parcelas do conselho, ainda que traga este problema como localizado no passado e já supostamente resolvido.

Na segunda fala, podemos encontrar características semelhantes. Nela, E3 também indica a mudança na forma de relacionamento entre as “partes”. Utiliza-se não de analogia, mas de metáforas: “escudo e lança”, dando ideia de tropas em combate. Aqui também o problema é mencionado como uma etapa superada. A partir de ambas as falas, dois aspectos relativos à composição do conselho podem ser trazidos: a composição e o relacionamento entre as partes.

Destes dois pontos, levantamos algumas questões: O que está implicado nesta divisão interna do conselho e no relacio-

namento entre suas partes? Que ideias podem ser trazidas para compreender um funcionamento “harmônico” ou um combate entre adversários?

O trecho da lei que rege a formação do conselho pressupõe duas parcelas representantes: Comunidade e Poder Público. Outras expressões foram captadas ao longo da pesquisa para se referir às partes que compõem o conselho. De um “lado” está o “governo”, o “governamental”, ou “poder público”, “instituições públicas” e “órgãos governamentais”. De outro está a “comunidade”, a “sociedade civil” ou ainda as “instituições civis organizadas”. Em suma, um conselho dividido em duas parcelas é evidenciado não só formalmente (através da lei de criação), mas também a partir dos depoimentos dos conselheiros.

Entre os depoimentos colhidos, observamos que uma forma recorrente de expressar as relações no conselho são as demarcações de lugares. Isto se torna compreensível a partir do uso dos pronomes “nós/eles”. Esta demarcação de lugar se dá em função da díade “nós/eles” quando os dois elementos coincidem com os representantes da gestão versus representantes titulares das entidades culturais. Ressaltamos que o uso dessa demarcação surge somente nas narrativas dos membros titulares das EC e dos membros da gestão da STCMA.

Nós, enquanto sociedade civil [...], os nossos pensamentos muitas vezes divergem do pensamento [...] do governamental [...]. A parte governamental sempre acha que está com a razão. Aí bate de frente com a gente, né? (E7 – representante de EC)

Eles deixaram de ter o escudo de [...] defesa e deixaram de ter a lança pra atacar, e nós, enquanto poder público também, né? [...]. E hoje a gente tá [...] trabalhando de forma com que eles realmente participem de tudo (E3 – representante da STCMA)

Há obstáculos? Sim, muitos. A questão até deles não entenderem o pensamento da gente. (E5 – representante de EC)

Se nós não formos fortes o suficiente, nós somos colocados pra trás. (E5 – representante de EC)

Um dado aparente nestes relatos é a diferença na forma como o conflito é narrado. Há distinções notáveis entre a versão que parte dos gestores e da que parte dos representantes das EC. Ao situar o tema do conflito, os representantes da STCMA utilizam o tempo narrativo do passado, enquanto os representantes das entidades culturais utilizam o tempo narrativo do presente. A partir de recursos como analogia e metáfora, os representantes da STCMA interpretam que a batalha cessou e que agora já se trabalha em harmonia. Já os depoimentos dos associados das EC indicam uma dificuldade no relacionamento com a gestão. A primeira assertiva, entre as quatro falas reproduzidas acima, indica uma “divergência de pensamentos”. O mesmo surge na assertiva “a questão até deles não entenderem o pensamento da gente”.

As oposições nós/eles não coincidem com todos os representantes do Estado versus representantes das EC. Os representantes suplentes das EC se limitam a considerações que dão a ideia de que estão fora do conflito ou da relação. Parece que eles não se reconhecem como “nós, representantes da entidade”. Podemos rotulá-los provisoriamente de “alheios ao conflito”, mas não pretendemos dizer com isso que desconheçam os conflitos que ocorrem, mas sim que não se colocam como sujeitos dos embates.

A gente fica mais pra dar uma opinião quando é solicitado (E8 – representante de EC)

[...] os demais têm se empenhado muito para buscar alguma coisa que possa melhorar a cultura de nossa [...] cidade (E8 – representante de EC)

[...] a outra reunião do Fórum [...] ela foi [a secretária de cultura]. Eu fiquei assim, abismada com a quantidade de coisa que [...] não é divulgado, que a gente não sabe, né... ela falando dos projetos, dos editais [...] que a gente tinha ganhado. (E2 – representante de EC)

[...] Pelo que eu vejo, tem. [...] Que eles levam as sugestões, levam. Podem não ser executadas... (E2 – representante de EC, respondendo se o conselho propõe políticas de cultura para a STCMA)

Nos comentários acima reproduzidos, mais ou menos diretamente, temos uma noção de como as disputas em relação às políticas de cultura são vistas de uma perspectiva “de fora”. Na segunda e na terceira fala, “nós” refere-se provavelmente a “nós aracatienses”. Vale ressaltar ainda que, na segunda, “eles” (“os demais” – que correspondem aos representantes titulares das EC), e não eu, tampouco nós, são os que se empenham pelos interesses culturais. Na primeira fala “nós” substitui “eu”. Na última, fica claro o quanto E2 se posiciona de forma apartada dos representantes mais “ativos”.

No mais, duas narrativas nos pareceram particularizadas, diante das que já foram apresentadas. Uma delas foi fornecida por E1, representante da Câmara, e outra por E6, representante da Secretaria de Educação.

As assertivas de E1, representante da Câmara, raramente têm como sujeito “nós”, tampouco “eles”. Mesmo quando esses sujeitos surgem em suas falas, o que nos pareceu evidente foi um tratamento que o posiciona de forma distanciada. Suas considerações dizem mais respeito a um ideal de conselho. Em sua narrativa, parece que o conselho tem funcionamento próprio, como se independesse de seus componentes. E1 fre-

quentemente inicia suas assertivas com “esse conselho...”. Mas, raramente, utiliza “nós, conselheiros...”. Vale destacar que até o momento da entrevista, E1 havia participado de apenas uma reunião do conselho, o que é coerente com a forma com que sua narrativa se organiza.

Já E6, representante da secretaria de Educação, utiliza “nós” de um modo que predomina uma fluidez entre “nós, comunidade” e “nós, poder público”. Em raros momentos E6 se coloca como “nós” ou ainda “eu, poder público”, que é de fato sua representação formal. Ao contrário, sua narrativa remete a um “nós, conselheiros”.

eu acredito que nós que fazemos parte do conselho de cultura, a nossa função real seria a gente dar um apoio, não de fazer críticas, mas sugerir à administração pública [...] onde deveria ser mais empregado [...] os investimentos. Como eu coloquei pra você, eu acho que o conselho, o papel do conselho é ele acompanhar onde tá sendo investido, onde esse dinheiro tá sendo aplicado. (E6, representante da Secretaria de Educação)

Destacamos, no depoimento acima, uma prescrição que se contrapõe precisamente a qualquer atitude combativa, quando propõe, em primeiro lugar, certa postura: “não deveríamos fazer críticas; deveríamos nos limitar a apoiar e sugerir”. Em segundo lugar, E6 propõe outra atitude: o papel do conselheiro é de acompanhar onde o dinheiro está sendo aplicado. Assim, a ação de acompanhar a aplicação do orçamento, poderia ser seguida pela ação de sugerir, e não de contestar, que é própria da função de fiscal (isto é, um dos papéis do conselheiro).

Daí que os momentos em que E6 parece se posicionar enquanto “nós, conselheiros” sugerem um desejo de ser um exemplo de “conselheiro apaziguador”, um modelo aos demais membros que desejam criticar a gestão. Isso fica evidente na fala a seguir:

Nós temos um problema... não é privilégio nosso [...], é a questão política. A política partidária, né? Isso acaba atrapalhando. É, e quando eu cheguei no conselho, eu fui bem claro. Eu disse, ó, eu sou representante do governo, mas se eu observar [...] que não tá acontecendo o que é pra acontecer, [...] eu vou mostrar. Eu não vou criar um problema dentro do conselho. Mas eu vou mostrar para o governo [...] que esse é o caminho [...]. Porque [...] todos que fazem parte do conselho só têm um objetivo. E esse objetivo é melhorar o investimento na cultura de Aracati! Então porque a gente brigar? Se eu posso ajudar, porque que nós vamos criar problema?

A narrativa acima traz a compreensão de que o papel do conselheiro é de apenas de “mostrar”, mas não de causar problemas. A fala traz também mais um elemento. E6 utiliza como embasamento a ideia de que “brigar” com a gestão acaba se tornando um empecilho para as ações que beneficiam a cultura do Município.

Enquanto as falas dos membros da STCMA assumem um tom de constatação (como se os grandes conflitos estivessem localizados no passado), o depoimento de E6 apresenta uma característica de prescrição, defendendo que o conflito deve ser evitado, porque é prejudicial. Os elementos que foram destacados em sua narrativa são perfeitamente coerentes com sua posição de representante da gestão. Mas há de se considerar ainda que E6 é um representante que tem boa frequência às reuniões. Se sua fala sugere um incômodo diante da posição de conflito, deve ter como fundamento os conflitos que já ocorreram no conselho.

Se tomarmos o conflito como eixo para considerar as posições dos conselheiros podemos sintetizar que: os representantes titulares das entidades culturais compreendem o conflito como intrínseco ao seu papel, que é essencialmente combativo. Isto pode ser sintetizado em outra fala de um dos representantes das EC: “a função desse conselho, da maneira

como eu vejo, como pessoa que trabalha com arte, com cultura, será sempre do combate” (E4). Já os representantes da gestão da cultura trazem predominantemente em sua narrativa que o que ocorre é um trabalho de parceria harmônico, localizando o conflito especialmente no passado.

Já E6, parece reconhecer que o conflito existe, mas defende que deveria ser evitado, em nome da cultura do Município. E2 e E8, representantes suplentes das entidades culturais – e que estão justamente entre os membros suplentes – reconhecem que há conflito de posições, mas narram de forma alheia. Por fim, E1, representante da Câmara, apresenta em sua narrativa uma posição alheia ao que ocorre no conselho em geral.

Parece-nos que existe um jogo de posições relativas à forma de tratar as divergências que ocorrem no conselho. Noutras palavras, há um conflito na forma de conceber o conflito. É interessante perceber na fala de um representante “atuante” das entidades culturais a previsão de que o conflito não só é atual, como irá se evidenciar ainda mais no futuro:

certamente na próxima eleição, nós teremos uma intervenção política partidária porque nós vamos ter já o Fundo Municipal de Cultura garantido [...]. Tudo que mexe com decisão pra onde vai os investimentos do segmento cultural, chama atenção (E4 – representante de EC)

De fato, a explicitação do conflito não é a estratégia preferida das gestões quando estão se relacionando com espaços participativos como o conselho. Tatagiba (2002, p. 87) compilou e analisou pesquisas que trataram de experiências dos conselhos gestores. Resultou que

[...] nos casos em que os governos não conseguem compor um conselho de ‘aliados’, ou quando sua hegemonia está por algum motivo ameaçada, é o boicote e as tentativas de esvaziamento como estratégias privilegiadas de

‘convencimento’. Ao lado destas, também se destacaram, como estratégia de desarmamento dos conflitos, as tentativas de cooptação e manipulação.

Percebemos, contudo, que as estratégias de defesa e manutenção da posição da gestão são bem mais sutis que as encontradas por Tatagiba. Supomos que isto se deva ao fato de que os representantes titulares das EC parecem estar bastante atentos a estratégias como cooptação, manipulação e convencimento. A nosso ver, desprezar o conflito como constituinte das relações do conselho seria um exemplo de uma sutil tática da gestão em manter sua posição.

Naturalmente, as distintas interpretações acerca do conflito são alicerçadas em situações de fato vividas pelos conselheiros. Disputas em torno da reforma do único Teatro do Município, entre 2007 e 2008, segundo o relato de alguns conselheiros, exacerbaram as tensões entre representantes da STCMA e das EC. O desentendimento parece ter sido a principal tônica do relacionamento entre as representações do conselho naquele período, gerando o que chamamos de um “clima” desagradável nas reuniões. Isso nos ajuda a compreender porque os tempos narrativos do passado e do presente são utilizados por diferentes membros do conselho para situar o mesmo tema: conflito.

Percebemos que o clima “conturbado”, “embaraçoso” ou “horrível” (para usar adjetivos mencionados pelos próprios conselheiros) das reuniões teve uma trégua. Isto é notado não somente nessas narrativas, mas também na reunião que pudemos presenciar, e também como demonstram as narrativas tanto da parcela governamental, como da não-governamental. Neste sentido, duas falas chamam nossa atenção. Uma é de um representante de uma EC, enquanto outra é de um representante da STCMA. Ambas as narrativas trazem um ponto em comum: o clima chegou a um ponto que incomodou ambas as partes. Outro ponto em comum é uma ideia, que resumimos

na seguinte justificativa: o clima no conselho melhorou. Isso ocorreu porque conseguimos mostrar a “eles” que “nós” não somos o que eles pensavam sermos. Na fala a seguir, E3 parece dizer que foi desmontada a desconfiança em relação ao interesse da gestão em “fazer algo” pela cultura do município:

Hoje as reuniões da gente, eles estão assim muito mais [...], vamos dizer, amistosas, né? A gente tem um entendimento melhor. [...] Graças a Deus que você pegou uma ótima reunião, né? Ontem foi uma reunião muito tranquila. Porque [...] o que é que [...] no início havia assim de conturbado nas reuniões? É porque a cultura realmente nunca foi dada valor. [...] E a sociedade [...] se queixa [...], e com toda razão, porque em gestões nenhuma – e eu digo não especificamente municipais, mas estaduais, federais – a cultura sempre foi muito deixada de lado, né? [...] Então [...] quando nós [...] entramos [...] nessa questão da cultura, [...] havia uma incredibilidade muito grande em relação ao Poder Público, né? Então ninguém acreditava, [...] que o Poder Público pudesse fazer alguma coisa. Então nós tínhamos muitos conflitos aqui, por conta disso. (E3 – representante da STCMA)

Este depoimento é coerente com as falas de três membros das entidades culturais (E2, E4 – suplentes e E8 – titular). Suas falas trazem um reconhecimento de que a Secretaria tem demonstrado uma postura “ativa” (fazer coisas) e “positiva” (atribuir importância, valor) em relação às políticas de cultura. A maioria dos depoimentos personaliza esta visão na secretária de cultura. Para ilustrar isto, traremos um depoimento de E4:

Logicamente [...], eu acredito também que muita das coisas têm sido possíveis porque a própria secretária também tem se demonstrado, é... curiosa no assunto, apesar de não ser uma pessoa formada do segmento cultural, demonstra interesse muito grande em ajudar que a coisa caminhe. No mais, assim... como ela também tem o seu superior, muitas das questões que são pautadas, e que há alguma resistência, é por conta, inclusive, do direciona-

mento que [...] o gestor municipal [...] dá [...] pras suas [...] digamos assim... suas prioridades.

Deste modo, parece que os membros da Secretaria conseguiram demonstrar uma postura ativa e positiva. Isso é utilizado por E3 para explicar, ao menos em parte, o apaziguamento do clima no conselho.

Um representante de EC compreende que um ajuste de visão relacionado às intenções do seu grupo foi determinante para “superar” a situação “embaraçosa”. E4 parece mencionar que conseguiu mostrar que a razão dos confrontos motivados por ele e seu grupo não teve implícito o interesse em tomar parte na guerra partidária que ocorre no Município. Em seu depoimento, uma vez ajustado este entendimento, o clima melhorou. Isso fica sugerido no relato transcrito abaixo:

Então, desde aí [...], eles acharam que a gente era inimigo deles [...]. Então foi um... assim, uma situação tão embaraçosa que teve numa reunião de trabalho! [...] Foi um arranca tudo [...], você nem imagina a gritaria [...], era um tom altíssimo, que foi horrível. Mas, a gente conseguiu superar tudo isso, né? Mostramos, que na verdade, eles estavam enganados, equivocados, com relação à postura que nós realmente temos com relação às coisas do Município. Nós temos um [...] trabalho que independe das gestões, nós não temos relação [...] umbilical [...] com governança [...]. Então, ficou afetado, porque parece assim, que a gente tá, de certa maneira, incomodando, e incomodamos, né? (E4 – representante de EC)

Se nos aproximarmos das assertivas destacadas no depoimento acima, apanhamos duas ideias. A primeira sugere que foi alcançado um ajuste de expectativa. Denota que os membros da STCMA pensaram, em determinado momento, que os agentes culturais fossem seus inimigos partidários, mas estes conseguiram mostrar que sua intenção por trás dos em-

bates não era essa. A segunda ideia, correspondente à última assertiva grifada, dá a entender, contudo, que o desajuste ainda permanece.

Os “ajustes” de visões, em que uma parte passa a entender melhor as intenções da outra, explicam, do ponto de vista dos narradores, pelo menos parcialmente, a melhoria do clima no conselho.

Além disso, destacaremos uma última demarcação que os conselheiros fazem, ainda em torno do tema conflito. Estas demarcações envolvem dois aspectos. Primeiro, as disputas entre os grupos culturais e, segundo, a disputa entre os partidos em Aracati em torno das eleições municipais.

Vejam, inicialmente, a afirmação feita por E6, representante da Secretaria de Educação: “Nós temos um problema, não é privilégio nosso [...] Nós temos um problema na cidade do interior, é a questão política. A política partidária. Né? Isso acaba atrapalhando.” A “guerra” partidária em Aracati é mencionada não só por E6 para trazer os problemas vividos no conselho.

Nós [...] sofremos as mesmas mazelas de todas as cidadezinhas do interior [...]. Então assim, a questão política, é uma delas, então nós vivemos um momento hoje na nossa cidade em que a cidade tá praticamente dividida. Tem aqueles que votaram nesse prefeito e aqueles que não votaram no prefeito. Aqueles que votaram são amigos do prefeito, os que não votaram são inimigos. (E4 – representante de EC)

Em vários momentos da fala de E4 há menção à “batalha” partidária. No entanto, E4 busca discernir o conflito próprio do fazer do conselho e do partidário que parece ser bem presente na vida do Município, tal como surge no relato a seguir:

E porque que não avança? Porque questões políticas partidárias, elas têm minado. E algumas instituições surgiram sem [...] esse foco, aí eu acho forte.

Porque nós não estamos sozinhos. Por exemplo, a nossa instituição, tem essa missão: não ter cor política partidária. Defender essencialmente a questão da arte e da cultura. (E4 segue enumerando algumas instituições que também considera não terem “cor político-partidária”)

Já E3, representante da STCMA, distingue entre os conflitos do conselho e os desentendimentos que acontecem entre os grupos culturais:

é uma luta muito grande [...] dos artistas que tão no conselho, embora ainda todos os grupos [...] não estejam inseridos. [...] Todos têm um objetivo único. Mas nem todos batalham por esse objetivo. Existem [...] grupos extremamente, é, isolados do conselho. [...] É muito difícil eles estarem unidos [...]. O maior conflito não é Poder Público e sociedade. [...] O maior conflito é entre os próprios grupos artísticos.

A fala acima traz os problemas de relacionamento entre os grupos culturais. Muito embora todos tenham em comum o trabalho com a cultura, há posturas distintas diante do Conselho, do Fórum de Cultura e da participação nas políticas de cultura.

Considerando as interpretações discutidas acima destacamos algo em comum: Tanto E3 como E4 delimitam um campo extremamente minado do qual parecem excluir seu grupo e incluir seu “outro”. Esta operação de incluir-excluir parece ter duplo funcionamento. Por um lado, afirma o próprio grupo, por oposição ao outro. Ou seja, parece significar que o outro tem origem embaraçada, engodada em conflitos anteriores ao conselho. Por outro lado, parece demarcar um contorno para o que caracteriza o Conselho. Existem conflitos próprios do Conselho e os conflitos anteriores ao Conselho. Parece ser desejável que os conflitos anteriores sejam mantidos fora do espaço do Conselho, porque “atrapalha”.

No que diz respeito aos representantes das EC, temos que os três conselheiros das entidades culturais têm um bom entendimento entre si. Contudo, os depoimentos nos levam a considerar que eles são provenientes de um campo constituído de disputas, e mesmo intrigas, ou “arranhões”. Uma interpretação de E4, que expomos a seguir, nos leva a supor que isso não se justifica apenas pela disputa de recursos financeiros escassos, mas também – e arriscamos a dizer, principalmente – por disputa de reconhecimento.

Você sabe muito bem que cada segmento tem seus arranhões. A dificuldade de se relacionar, de se discutir, os orgulhos feridos [...]. Infelizmente alguns colegas [...] mesmo que [...] acreditem que isso seja interessante, mas o fato de não ser eles, então “se não for eu, não é ninguém”. Então [...] é essa visão destrutiva e, e... e mesquinha de... de ter sempre que ser o protagonista. Né? Então como tinha sido nós que havíamos começado, achavam, certamente eles, que nós queríamos ter, colheríamos os louros sozinhos [...]. Então houve um racha.

“Arranhões”, “orgulhos feridos”: estas parecem ser características envolvidas no relacionamento entre os grupos culturais. Em síntese, extraímos informações de certa maneira óbvias: a participação no circuito cultural e as eleições municipais envolvem grandes disputas, em Aracati. Mas estas constatações entram no discurso dos entrevistados quando eles narram sua prática?

Percebemos que E4, representante de EC menciona e reconhece o desentendimento entre os grupos culturais, campo do qual ele mesmo provém, como empecilho para as políticas públicas de cultura. Ele reconhece e reflete sobre um problema que é inerente ao conjunto dos grupos culturais, conjunto em que ele está inserido. O contrário não acontece. Os representantes da STCMA não tocam na questão da acirrada disputa partidária, tão mencionada por outros conselheiros.

Além disso, uma última questão ainda relacionada à relação entre os conselheiros. A parcela governamental reconhece como legítima a participação dos membros das entidades civis, e vice-e-versa.

E3, membro da STCMA, menciona a importância da parceria entre conselho e Secretaria:

são diversos projetos na área de cultura que estão sendo implementados e que de certa forma a sociedade gostaria de saber, não sabe, o Poder Público não informava antes, e eu acho que o conselho, o Fórum é esse canal maravilhoso e que hoje a gente tem esse entendimento, né? De que o conselho é nosso parceiro.

Já mostramos que um dos conselheiros, E6 percebe no papel de conselheiro as ações “acompanhar e mostrar”. Podemos imaginar que, caso surja uma situação em que um conselheiro constata uma aplicação equivocada de uma política pública por parte da Secretaria, ele deve se limitar a indicar a inadequação. Daqui, podemos inferir que na compreensão de E6, a ação do conselheiro não precisa ser baseada no diálogo. Fica, portanto, implícita em sua visão, a desigualdade de condições entre os membros do conselho. Fica subentendido que a posição da STCMA, expressa em suas políticas, é a que deve prevalecer. A justificativa para tal desigualdade é que o trabalho da Secretaria deve seguir, ou seja, não deve ser emperrado.

Para E4 (representante de EC), é preciso reconhecer o espaço do outro (no caso, os representantes governamentais), para tornar possível a efetivação do conselho. Isto é percebido na primeira fala transcrita abaixo. A fala seguinte dá ideia de que E4 compreende que o conselho se faz com a parceria entre as entidades civis e a parcela governamental. A terceira fala levanta ainda a questão de que o clima apaziguado se dá pelo

reconhecimento do poder de organização que os agentes têm conseguido mostrar a partir do Fórum.

nós não temos ilusões [...] de que [...] sozinhos conseguiremos. [...] E percebemos o seguinte: que eles também, sozinhos, não conseguirão. Porque percebemos, inclusive, fragilidade pra conduzir certas coisas. [...] Então como a gente demonstrou que a caminhada é baseada na parceria, acho que baixou mais (o entrevistado se referia, provavelmente, ao sentido de “baixar a guarda”)
[...]

se errarmos, erraremos juntos, se acertarmos, acertaremos juntos. Então, sempre com a ideia de que a gente pode construir muitas coisas juntos, né?
[...]

Inclusive a própria secretária passou [...] a ser mais efetiva, né, mais frequente nas reuniões do Fórum do que antes! Antes não ia! Porque é tipo assim... “não, isso não vai... não vai muito longe”. [...] Então já começa uma relação mais amigável. Mais de [...] cortesia, [...] de gentileza...”
[...]

Nós precisamos pressionar o poder público municipal pra que ele participe, porque se ele esvaziar, não tem discussão. (E4 – representante de EC)

É interessante notar que, ao considerar o conflito como constitutivo de seu trabalho, um dos conselheiros não elimina a possibilidade do conselho funcionar, não significa negar a importância do governo municipal.

Um obstáculo percebido por Luciana Tatagiba (2002, p. 73-74) para os conselhos se efetivarem como espaços democráticos, diz respeito à “dificuldade de explicitação dos interesses, do reconhecimento da existência e legitimidade do conflito e da troca de ideias como procedimentos para a tomada de decisão.” Um ponto destacado pela autora é a construção da pauta, que geralmente fica sob poder exclusivo do executivo e, portanto, o tempo e os temas são predominantemente dirigidos

pelo mesmo. Isso se reflete em outra questão: a recusa dos representantes governamentais em partilhar o poder de decisão.

Se olharmos para esse obstáculo, do ponto de vista dos representantes das EC, percebemos que a alteridade dos representantes da STCMA é reconhecida. Isto é, sua importância é reconhecida, como também sujeitos do processo.

Considerações finais

No conselho em estudo, vimos que a cisão nas formas de ver os conflitos na prática dos conselheiros não corresponde à cisão da composição “Poder Público/comunidade”. As posições ocupadas no conselho são expressas em termos da oposição “nós/ eles”. Os representantes da “comunidade” suplentes se limitam a considerações que dão a ideia de que estão fora do conflito ou dessa relação de oposição.

O espaço cultural de Aracati é narrado como extremamente minado. As narrativas elaboram uma espécie de operação de incluir-excluir que afirma o próprio grupo, por oposição ao outro. Enquanto cada grupo define o outro com uma origem enlodada em conflitos anteriores ao conselho, demarca um contorno para aquilo que caracteriza o conselho: as deliberações do conselho deveriam ser manejadas à parte desses conflitos anteriores. Contudo, apenas um dos grupos se define como o que o outro aponta para ele (entidades culturais). Já os representantes da STCMA não mencionam os embates partidários que são apontados para seu grupo.

Mostramos que a separação entre “os que são do Estado” e “os que não são” apesar de abstrata e arbitrária, molda a forma como as coisas acontecem de fato no conselho. Ou seja, serve de base para definir as posições formais que as pessoas podem ou não ocupar, e como elas chegarão a essas posições.

No caso em estudo, percebemos que, para além de uma divergência de posições formais, ressalta-se a divergência de pensamentos, ou uma guerra de posições. Essas posições puderam ser percebidas numa indissolubilidade entre ações e concepções. Os momentos em que surgem as oposições “nós/eles” aparece como oposições de culturas políticas, ou oposições de “posições”. Entre as diferentes formas de aproveitar o espaço do conselho, é clara uma luta pelo que seja a forma legítima de conceber e construir as políticas de cultura.

Referências

ALCÂNTARA, A. *A preservação do patrimônio cultural como direito fundamental: o caso de Aracati. Ministério Público & Sociedade*, ano 8, n. 16, p. 24-25, jan-maio, 2008.

ALMEIDA, M. *Fórum municipal de cultura. Dicas Pólis-Ildesfes*, São Paulo n. 83, p. 1-2, 1997.

ARACATI. Prefeitura Municipal de Aracati. *Lei 171, de 09 de abr. de 2007*. Dispõe sobre a criação do conselho municipal de cultura do Município de Aracati, na forma que indica e da outras providências. Aracati, 2007. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/233106/lei-171-07-aracati-ce>> Acesso em: 17 jun. 2009.

BARBALHO, A. *Orientando a cultura: o conselho de cultura do Ceará nos anos 1960-70. Políticas Culturais em Revista*, v.1, n.1, p. 1-18, 2008. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br> Acesso em: 06 de abril de 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Proposta de estruturação, institucionalização e implementação do sistema nacional de cultura*. Brasília: Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura do Brasil. Versão atualizada em 22 de junho de 2009.

FRANCO, A. *Ação local*. Rio de Janeiro: Editora Ágora, 1995.

- CARDOSO, R. A trajetória dos movimentos sociais. In: DAGNINO, E. (org.). *Os anos 90: política e sociedade no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CEARÁ. Superintendência Estadual do Meio Ambiente. *Desenvolvimento Urbano - Litoral Leste do Estado do Ceará*, Relatório final. Fortaleza, 2004.
- CHAUÍ, M. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CONSELHO MUNICIPAL DE CULTURA DE ARACATI. *Regimento interno do Conselho Municipal de Cultura de Aracati*. Aracati, 2007. Disponível em: <<http://forumdeculturadearacati.blogspot.com/2008/11/proposta-de-regimento-interno-do-cmc.html>>. Acesso em: 14 maio 2009.
- COUTINHO, C. Prefácio. In: SEMERARO, G. *Gramsci e a sociedade civil: cultura e educação para a democracia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DAGNINO, E. *Cultura, cidadania e democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana*. In: ALVAREZ, S.; DAGNINO, E., ESCOBAR, A. (Org). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- FARIA, H.; MOREIRA, A. Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município. In: FARIA, H.; MOREIRA, A.; VERSOLATO, F. (Org.). *Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural*. São Paulo: Instituto Pólis (Publicações Pólis, 48), 2005, p. 19-25.
- FDR - FUNDAÇÃO DEMÓCRITO ROCHA. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Jornal O Povo, 2008.
- GOHN, M. *Conselhos gestores e participação sociopolítica*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.
- GÓIS, C. *Psicologia comunitária no Ceará*. Fortaleza: Publicações Instituto Paulo Freire, 2003.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 3.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estimativa populacional para 2009*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2009.

MARX, K, ENGELS, F. *A ideologia alemã*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

NEPOMUCENO, L. *Processo ensino-aprendizagem em uma média empresa desde o ponto de vista da teoria crítica*. 2005. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2005.

PATRIMÔNIO ameaçado. *Solar das Clotildes*. Aracati, 20 abr. 2009. Disponível em: <http://solardasclotildes.art.br/index.php?option=com_content&task=view&id=204&Itemid=1> Acesso em: 12 maio 2009.

TATAGIBA, L. *Os conselhos gestores e a democratização das políticas públicas no Brasil*. In: DAGNINO, E. (Org.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

VAZ, J. *Conselho municipal de cultura. Dicas Pólis-Ildesfes*. São Paulo n. 13, p. 1-2, 1994.

Os intelectuais de esquerda e as políticas culturais da Fundação de Cultura de João Pessoa no período de 2005 a 2008¹

*Bárbara M. Duarte da Silva*²

Este artigo tem como proposta entender como se deu o processo de construção de políticas culturais pelos intelectuais e artistas de esquerda que compõem a Fundação de cultura de João Pessoa. Durante a campanha para a prefeitura de João Pessoa no ano de 2005 houve uma grande mobilização de artistas, intelectuais e movimentos sociais, em torno da campanha do atual prefeito Ricardo Coutinho. Isso ocorreu devido a trajetória do candida-

¹

Uma versão anterior desse artigo foi publicada no número 16 da Revista Eletrônica de Ciências Sociais – CAOS, da UFPB. Este trabalho é um desdobramento da dissertação intitulada *Emancipação ou entretenimento?* Um estudo sobre a atuação dos intelectuais e artistas da Funjope (2005-2008) na construção de políticas de cultura, defendida no PPGS - UFPE.

²

Aluna do mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco.
barbaramduarte@yahoo.com.br.

to junto aos movimentos, na defesa de bandeiras populares e pela crença dos movimentos que seria possível nesse governo disputar espaços e consolidar propostas. Dessa maneira, foi observada uma grande adesão dos movimentos de esquerda na gestão da prefeitura municipal de João Pessoa.

Esse grupo, constituído de pessoas de diferentes áreas da arte, cultura e política passou a atuar principalmente na Fundação de cultura de João Pessoa. A partir das divisões de cultura, começaram a organizar a política de cultura em áreas específicas. Todavia, foi possível perceber que mesmo em atividades específicas existia um eixo norteador nas políticas realizadas pela fundação, a saber: a ênfase na cultura tradicional popular.

Analisada a trajetória de vida da maioria dos intelectuais de esquerda que fazem parte da instituição, percebemos que o destaque dado à cultura tradicional popular tem relação com o “nacional popular” incorporado pela esquerda da década de 1960, que estava preocupada com o estabelecimento da identidade da nação a partir das práticas tradicionais.

No caso estudado, partimos do pressuposto afirmado por Ridenti (2000) que existiu uma nostalgia da esquerda que viveu a década de 1960 na exaltação da cultura tradicional popular através da política cultural da instituição. Nesse sentido, como podemos diferenciar uma política cultural voltada para as classes subalternas, de um movimento que uniformiza inclusive a cultura das classes populares?

Para entender esse processo, é necessário contextualizar o momento histórico e político atual de crise das esquerdas revolucionárias e do intelectual engajado de esquerda. Além disso, precisamos perceber melhor, os problemas da articulação entre cultura e política principalmente sabendo a dificuldade de se pensar a função da cultura como transformadora social, já que ela se encontra cada vez mais unificada pela ação da “indústria cultural”.

Intelectuais de Esquerda e Engajamento

O debate sobre a ação dos intelectuais na sociedade é um tema bastante discutido nas ciências humanas. O nascimento da figura do intelectual remonta a Grécia antiga, como também a controvérsia entre quem foi o primeiro intelectual: Sócrates ou os sofistas. Sócrates foi conhecido por ser o primeiro filósofo, e é também considerado por alguns como o primeiro intelectual. (WOLFF, 2006)

A abordagem sobre essa temática vai sendo modificada a partir dos escritos de Karl Marx na caracterização da influência do sistema capitalista sobre a sociedade. Este autor introduz a necessidade de interpretar a realidade não apenas no plano das ideias, mas ligando-a ao plano material, e principalmente levando em conta a questão da disputa de poder pelas classes e grupos da sociedade.

A partir do debate marxista sustentado principalmente por Antônio Gramsci a relação de engajamento com os grupos torna-se imprescindível à ação do intelectual. A relação dos intelectuais com a política foi entendida por alguns autores como “traição” e abandono ao mundo das ideias.

A tradição marxista entendeu que o engajamento dos intelectuais na representação dos grupos sociais era uma condição necessária à prática revolucionária. Assim, foi a partir das considerações de Marx sobre a importância da estrutura econômica, para se entender o funcionamento das relações sociais no capitalismo é que se ilumina a questão de entender o intelectual engajado na sociedade. Na sua crítica a Hegel, Marx constrói o materialismo histórico e dialético que é sua teoria sociológica na qual compreende que existe uma ligação entre a filosofia e a realidade, já que as relações sociais de produção determinam a consciência.

Contudo, Marx se deteve mais às questões da influência do capitalismo na economia, do que na cultura, não escrevendo especificamente sobre isso. Gramsci deu uma grande contribuição no que vulgarmente podemos chamar de “superestrutura” no processo histórico, recuperando a questão da cultura frente às visões economicistas do marxismo da II Internacional, que se restringiam a crença da transição do capitalismo para o socialismo como um processo evolutivo e inevitável.

A temática dos intelectuais foi bastante discutida por Gramsci levando em conta as atividades de vários agentes sociais em suas obras, como: o cientista, o artista, o militante político, o jornalista, professor, líder religioso, entre outros. Embora a obra de Gramsci se utilize da discussão sobre as determinações econômicas, ao lado da esfera infraestrutural, que ajuda a compreender a realidade presente, a sua obra tem como centralidade os fenômenos superestruturais representantes da política e da cultura, e sua expressão na ordem capitalista. Assim, as reflexões do autor avançaram a partir da análise marxiana, num processo que ao mesmo tempo conservou e renovou elementos, ele nos traz uma pesquisa em movimento, de alguns temas fundamentais os quais ele trabalha em direções diversas.

Nesse sentido, antes do século XIX o debate sobre os intelectuais estava baseado no pressuposto de que as ideias tinham autonomia. O debate muda com Marx, mas a questão fundamental no pensamento dele, é que ele pensou que com a modificação da estrutura econômica haveria uma modificação da consciência, o que não aconteceu. Já que o capitalismo cresceu, e criou inúmeros fatores que foram influenciadores para que a consciência do proletariado não crescesse. Gramsci tenta conciliar a questão da autonomia das ideias com uma determinação econômica. Assim, a compreensão da categoria intelectual abordada nesse trabalho deve ser a gramsciana, por entre outras coisas, promover uma ampliação do termo intelectual.

Diferentemente da proposta do intelectual nos moldes do idealismo, este autor estende a concepção de intelectual vinculando-o aos aspectos da vida social, num engajamento aberto em que o intelectual passa a contribuir como liga estruturadora do grupo que representa. Na verdade, a ideia bastante inovadora que Gramsci traz é perceber os vários ramos diferentes que a atividade de intelectual pode assumir.

Quando conecta a função intelectual à política, Gramsci expressa seu legado marxiano no qual a produção de ideias não se restringe aos filósofos. Considera, portanto, a importância de outros grupos sociais e acredita que os grupos subalternos também produzem ideias e com isso participam da luta de classes; Para ele o folclore dos camponeses seria um exemplo, e um campo o qual se dedicou e foi uma das suas mais importantes contribuições. (GRAMSCI, 1989)

Não é apenas o conceito de ideologia que é estendido aqui, no sentido de perceber as formações sociais de maneira mais ampla. Quando ele escreve sobre o intelectual passa a considerar que “todo homem é filósofo.” (GRAMSCI, 1989) Nesse sentido, o conceito de intelectual não se refere mais àquela divisão entre trabalho manual e intelectual. Entretanto, ele frisa que “Todos os homens são intelectuais, mas nem todos desempenham a função de intelectuais na sociedade.” (GRAMSCI, 1989, p. 8)

Com esse novo sentido, ele incorpora vários articuladores de movimentos que desenvolvem trabalhos manuais e intelectuais, de estratégia e organização dos grupos os quais fazem parte, como partidos, sindicatos, entre outros. O papel do intelectual adquire dessa maneira uma postura política de organização dos grupos, ao passo que isso é buscado em conjunto com os interesses do próprio grupo.

Gramsci dividiu os intelectuais em duas categorias: “intelectuais tradicionais” e “intelectuais orgânicos”. Entendendo que a camada dos intelectuais era modificada radicalmente em

cada país, em virtude das especificidades do desenvolvimento do capitalismo. (GRAMSCI, 1989)

Nas considerações do autor o intelectual necessita ter um vínculo “orgânico” com os grupos, de maneira que perceba como o povo pensa e sente. Quando o autor critica a tradição intelectual italiana por uma prática tradicional em relação ao povo, também vislumbra a possibilidade de organização de intelectuais de esquerda na construção de uma nova sociedade.

O “intelectual tradicional” correspondia a uma base essencialmente camponesa e artesanal, que seria o elemento organizador do velho “bloco histórico”, que no contexto italiano era a Aristocracia que estava ligada ao Clero, mas se dizia independente de uma ligação política. O maior problema dos intelectuais tradicionais que tem consequências no campo ideológico e político é o fato de considerarem a si mesmos como autônomos e independentes do grupo social dominante, o que, como explicado a partir do contexto italiano, não passa de uma utopia social. (GRAMSCI, 1989)

As teorias desse autor nos fornecem subsídios para entender a prática intelectual na sociedade brasileira contemporânea, seja do “intelectual orgânico” ou do “intelectual tradicional”. Na verdade, o que presenciamos atualmente com o avanço da sociedade de consumo é uma predominância do intelectual orgânico do capitalismo que atua na incorporação das mobilizações dos grupos de esquerda para a manutenção da sua hegemonia e como oposição frente à luta revolucionária. Os intelectuais de esquerda, por sua vez, renunciam o desempenho de uma intervenção mais direta, pelas condições objetivas de uma unificação da consciência de classe, a “indústria cultural” sendo considerada o novo intelectual coletivo que colabora para a cooptação dos intelectuais. (COUTINHO, 2006)

Diante de um quadro diferente da década de 1960 no Brasil, em que se vislumbrava uma revolução da esquerda, resta a esses

movimentos disputarem espaços nas estruturais estatais, na continuidade da luta política pela representação dos diversos grupos sociais na política. Entretanto, o intelectual de esquerda se encontra numa tensão constante, de um lado a realização de um projeto revolucionário, e do outro o cumprimento da agenda política cultural da gestão a qual representa:

São ‘seres despedaçados’ porque incorporam o despedaçamento da sociedade; são de esquerda do ponto de vista da intencionalidade política, mas nem sempre assumem todas as conseqüências desse ‘ser de esquerda’; suas posições políticas, às vezes se resumem a análise, a mais profunda possível, da realidade social, política, econômica e educacional que se deseja ver transformada. (MAXIMO, 2000, p. 3)

Antonio Carlos Maximo disserta sobre as limitações das ações do intelectual de esquerda no engajamento com os grupos. Para o autor a mudança do papel desses intelectuais tem uma relação direta com as condições em que se encontra a sociedade.

A transformação da cultura em um produto faz parte do projeto capitalista de iludir a sociedade com a assertiva de que o progresso técnico contribuiria para uma sociedade esclarecida. (ADORNO, 2006) Ao contrário, o que se dá na sociedade atual é a conversão do conhecimento em técnica, contribuindo para a integração social das massas e impossibilitando uma perspectiva revolucionária de esquerda.

Intelectuais e Poder

Compreender a função do intelectual para Gramsci é pensar em perspectivas que ampliem as possibilidades de lutas políticas da classe operária para a construção de uma sociedade nova. Um estudo dos intelectuais deve entender a sua função política que pode contribuir para a manutenção do “status quo”, ou agir

com articulações entre a massa como uma exigência de estratégia de poder, é nesse sentido que o estudo do conceito de intelectual está diretamente relacionado ao conceito de revolução.

Entretanto, apesar de existirem intelectuais engajados com os grupos marginalizados da sociedade, ainda é uma constante no pensamento intelectual a proximidade com o poder, por isso que muitos acreditam ter um status diferenciado em relação às demais profissões da sociedade. Assim na década de 1920 e 1930, a maioria dos intelectuais tinha uma visão hierárquica da ordem social defendendo o fortalecimento do Estado. (PÉCAUT, 1989) Desse modo, apesar de já existir uma identidade nacional latente no país, isso não era suficiente para que o povo brasileiro pudesse se considerar como constituído. Restava então, a parcela que se considerava acima da sociedade, moldar a construção da identidade nacional do país. De acordo com Pecaute: “Assim, apesar de suas discordâncias, convergem na reivindicação de um status de elite dirigente, em defesa da idéia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir de cima, e dar forma a sociedade.” (PÉCAUT, 1989, p. 15)

No Brasil, no período que corresponde ao regime Vargas (1930-1945) os intelectuais assumem diversas tarefas políticas e ideológicas, existindo um aumento considerável no número de intelectuais convocados para o serviço público. Para Miceli (2001 p. 197-198):

[...] Mas no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia, sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um ‘negócio oficial’, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. (MICELI, 2001, p. 197-198)

Durante o governo Vargas os intelectuais são chamados a participar na construção da cultura nacional, todavia, essa concessão se dá numa intencionalidade em construir uma “unidade nacional” para promover o populismo³ do estado nacional. Assim:

De fato, durante o Estado Novo realiza-se pela primeira vez no Brasil a tentativa de mitificação do Estado. É a expressão do mito da nação e da figura do chefe de Estado que encarna o destino nacional e traduz as verdadeiras aspirações de toda a coletividade. (ROLLAND, 2003, p. 89)

Como o autor afirma, um dos problemas dessa concepção é que o nacional reside no Estado, e não no povo. Esse é reconhecido como parcela importante na qual o governo deve agir em seu favor, mas não é chamado para discutir livremente sobre suas necessidades e projetos.

No período que corresponde ao fim da Era Vargas e início da ditadura militar no Brasil, os intelectuais já não reivindicam uma posição de elite, pelo contrário, conservam um papel político que acredita que o povo tem uma vocação revolucionária, onde devem ser apenas seus intérpretes. (PECAUT, 1989)

Contudo, é no período da ditadura que a palavra democracia se transforma em palavra de ordem da esquerda, como uma alternativa ao autoritarismo do regime, e opção de liberdade para os amplos setores da sociedade. Nesse período, é notável uma maior confluência do intelectual com o político que representa as classes populares. Dessa forma, como afirma Oliveira (2006 p. 296): “O marxismo foi tardio na formação dos intelectuais brasileiros, e mesmo na universidade – que também no Brasil é tardia -, onde entrou de fato apenas nos anos 60-70 do século passado.” Mesmo o diálogo do marxismo com a política sendo praticamente automático, nesse período, prin-

³ Sobre o populismo García Canclini explica (1983 p. 42): “Uma organização mais ou menos corporativa e populista concilia os interesses opostos e distribui, entre os mais diversos setores, a confiança de que participam de uma totalidade protetora que os abarca. Esta ‘participação’ pode se sustentar magicamente pela figura mitológica de um líder (Vargas no Brasil; Perón na Argentina), ou por uma estrutura partidária-estatal hierarquicamente coesa (o sistema mexicano).”

4
Para maiores
informações, ler Portelli
(2002).

principalmente pela presença de um partido comunista e mais tarde a criação do Partido dos Trabalhadores nos anos 1980, foi um momento em que as relações entre intelectuais e trabalhadores se aproximaram.

Nesses termos, encontra-se uma relação mais clara do intelectual no modelo gramsciano que é representante de uma classe, e que atua na construção e fortalecimento de um “bloco histórico”⁴ para disputa de “hegemonia” na sociedade. Entretanto, a questão é saber se diante das transformações sociais no Brasil, que se caracterizaram em sua maioria como elitistas e antipopulares, onde fica o intelectual orgânico proposto por Gramsci? De acordo com Coutinho:

Como eles não podiam se ligar organicamente as camadas populares, já que essas não tinham uma expressão política adequada, ocorreu uma tendência marcante em nossa história, ou seja, a da cooptação da intelectualidade pelos mecanismos de poder. (COUTINHO, 2006, p. 102)

Nesse processo, se percebe como o intelectual perde a relação com a classe subalterna, por vezes, defendendo interesses da classe dominante, e em outros, silenciando através de posições neutras. Como explica: “O intelectual tem certa liberdade para buscar seu caminho, contanto que não conteste o poder, que não ponha em questão as relações de poder e a própria estrutura da sociedade.” (COUTINHO, 2006, p. 102)

Intelectuais e Estado Brasileiro: usos da cultura

Tanto durante o período estadonovista quanto ao período que correspondeu a ditadura militar no Brasil, ocorreu uma inserção dos intelectuais nas funções públicas, e, portanto, na construção da sociedade e do poder. Isso foi intensificado a partir

da expansão da máquina burocrática, que possibilitou a constituição de um mercado de postos públicos. (MICELI, 2001) Entretanto, a abertura do mercado de trabalho para as novas profissões liberais é marcada pela intervenção do estado com vistas ao controle das atividades de oposição.

A participação dos intelectuais passou o seguinte sentido na sua relação com o estado: O de “homens de confiança” que ficaram a frente de chefias de institutos, departamentos, entre outros; Fazendo valer a orientação política nesses ambientes, de um grupo seletivo que foi escolhido para ocupar as trincheiras do poder, devido à competência, mas também pela relação de amizade. Entre os “homens de confiança”, existiam figura que tentavam destoar suas obras dos laços clientelísticos ao qual estavam ligados, esses eram os “escritores-funcionários”. (MICELI, 2001) Ainda de acordo com Miceli (2001, p. 214):

Diante dos dilemas de toda ordem com que se debatiam por força de sua filiação ao regime autoritário que remunerava seus serviços, buscaram minimizar os favores da cooptação lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em alibis nacionalistas. Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da nação e cuja validez se embestia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente. Dando seqüência a postura inaugurada pelos modernistas, esses intelectuais cooptados se autodefinem como porta-vozes do conjunto da sociedade, passando a empregar com crivos de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade.

Dessa maneira, os intelectuais que passaram a fazer parte de órgãos estatais trabalharam na construção dos símbolos nacionais, já que eram mais próximos dos estudos das manifestações populares, também como meio de se contrapor às

imposições do Estado. Logo após sessenta e quatro, as preocupações do Estado ainda eram com a sociedade nacional, entretanto, não era mais com a afirmação da identidade brasileira, mas com a sua integração.

A luta dos intelectuais e artistas contra o estado autoritário é uma constante na sociedade brasileira, a partir da entrada do instrumental gramsciano para a análise da cultura e da política. Segundo Ortiz (1988, p. 16):

Infelizmente, porém, seus escritos são conhecidos no Brasil num momento determinado da expansão do capitalismo entre nós; se por um lado eles são úteis na luta contra a ditadura, por outro omitem toda uma dimensão da cultura popular de massa, tema que fugia a preocupação do próprio Gramsci, na medida em que ele não viveu esta fase do capitalismo cultural. Nesse sentido, eu afirmaria que a presença do Estado autoritário ‘desviou’ em boa parte a análise dos críticos da cultura do que se passava estruturalmente na sociedade brasileira.

Na década de 1940 e 1950 no Brasil, presenciamos um desenvolvimento incipente da indústria cultural, devido aos obstáculos enfrentados pelo desenvolvimento do capitalismo e sua ação unificadora. Dessa maneira, o Estado se tornou o centro aglutinador para o qual os intelectuais se voltam para a concretização das propostas “nacionais” ou para recuperar o passado histórico do povo.

De acordo com Rubim (1995) a história do marxismo enquanto corrente de pensamento se desenvolveu no Brasil juntamente com a prática partidária sendo o Partido Comunista brasileiro um grande difusor do marxismo no Brasil e realizador de intervenções político-ideológicas. Houve uma dedicação dos marxistas na educação dos seus militantes através de livros, manuais, revistas e outros periódicos que pudessem servir de embasamento teórico para os revolucionários. No en-

tanto, é perceptível certo distanciamento dos conceitos marxianos, com explica Rubim (1995 p. 332):

Por fim, o eixo de publicação oriundo dos textos marxistas ignora qualquer estudioso brasileiro, sendo totalmente dominado por autores situados nos limites do ‘marxismo-leninismo’ stalinista. Quase nada de Marx: poucos títulos de Engels; diversos autores soviéticos, quando não textos de organismos como PCUS, Academia de Ciências da URSS, Instituto Marx-Engels-Lenin, etc; muito Lênin e, sobretudo, Stálin. A partir de 1949 e mais sistematicamente no período de 1952-1954, os lançamentos são dominados por manuais ‘marxistas’ e pelas obras do todo poderoso Stálin, publicadas em vários volumes, por decisão do Comitê Central do PC. O ‘marxismo leninismo’ identifica-se como sendo o marxismo.

É nesse sentido, que a apreensão das teorias marxianas combinadas com as posições do Partido Comunista brasileiro, passaram a desvirtuar o sentido de alguns conceitos bastante relevantes para a história do marxismo, entre estes podemos nos referir à apropriação que a esquerda brasileira da década de 1960 fez do conceito de “nacional popular” em Gramsci. (CHAUI, 1986; GÁRCIA CANCLINI, 1983; RUBIM, 1995; COUTINHO, 2006)

Na verdade, mesmo antes da ditadura militar no Brasil em 1964, já existia uma preocupação do Estado em reforçar a identidade nacional levando em consideração a diversidade, ou seja, a partir da cultura do povo. Porém, é só no regime militar, momento de grande efervescência dos movimentos de esquerda que já atuavam por uma “emancipação nacional” nos períodos anteriores, que existe uma radicalização intelectual com ações no sentido de ir de encontro à hegemonia vigente.

É intenção do Estado se mostrar como uma instância democrática que abriga toda a diversidade cultural, e mais do que isso colabora para a conservação da identidade brasileira, encontrando as relações de poder que ocorrem entre os grupos, mos-

trando como a constante necessidade do Estado em investir na construção da tradição brasileira, não passa de uma prática autoritária. (CHAUÍ, 1986)

Sobre os períodos democráticos, Chauí (2007, p. 134) se refere a como tem sido a prática do Estado em relação à cultura:

Se examinarmos o modo como o Estado opera no Brasil, podemos dizer que, no tratamento da cultura, sua tendência é antidemocrática. Não porque o Estado é ocupado por este ou aquele grupo dirigente, mas pelo modo mesmo como o Estado visa a cultura. Tradicionalmente, procura capturar toda a criação social da cultura sob o pretexto de ampliar o campo cultural público, transformando a criação social, em cultura oficial, para fazê-la operar como doutrina e irradiá-la para toda a sociedade. Assim, o Estado se apresenta como produtor de cultura, conferindo a ela generalidade nacional ao retirar das classes sociais antagônicas o lugar onde a cultura efetivamente se realiza.

Ainda na década de 1960 e 1970, existiram várias ações dos intelectuais de esquerda, contra a as medidas ditatoriais do Estado em relação à cultura. Todavia, a solução para a intelectualidade e os artistas de esquerda estava baseada num projeto marxista influenciado pela leitura do PCB. Para Ridenti existiu uma atitude “romântico-revolucionário” desses grupos pela prática de uma reação, e não de uma revolução. Já que recuperar o passado através da valorização do povo, era uma implicação fundamental para a construção de um projeto utópico que rompesse com o capitalismo e tivesse o horizonte no socialismo. Ridenti (2000, p. 56) afirma:

Não obstante, o conceito de romantismo, particularmente o tipo revolucionário, parece ser pertinente para caracteriza a maioria da esquerda política e cultural brasileira nos anos 60 e princípio dos 70 – embora houvesse diferenças entre os projetos específicos dos vários grupos, nos

quais o romantismo vincula-se com a idéia iluminista de progresso. É justamente essa fusão entre a busca romântica das raízes populares para justificar o ideal iluminista de progresso que dá colorido aos romântismos revolucionários.

Além disso, a expansão da indústria cultural no Brasil a partir da década de 1970, contribuiu para um predomínio da cultura criada pela mídia, em contraponto, ao que seria um projeto nacional-popular nos termos gramscianos. Assim, exploraremos melhor a apropriação do nacional popular na década de 1960 no Brasil, e como nos encontramos diante de uma repetição das ações dos intelectuais da geração de 60, na Fundação de cultura de João Pessoa.

*Apropriações do Nacional Popular no Brasil:
de sessenta aos dias de hoje*

Uma das questões fundamentais no debate gramsciano sobre a cultura, é a questão do que ele denominou de “nacional popular”. Como já foi dito, uma aflição que pode ser percebida em sua obra é o tratamento que os intelectuais italianos de sua época tinham com a cultura e com o povo. A sua crítica à tradição “livresca” italiana, se deu justamente por perceber que os intelectuais do seu país se sentiam mais ligados a Aníbal Caro ou a Hipólito Pindemonte que a um camponês puliense ou siciliano. (GRAMSCI, 1989)

Dessa maneira, ele criticava o fato dos intelectuais italianos terem uma relação paternalista com os “humildes” numa relação de sentimento de superioridade própria, como que entre duas raças, uma sendo considerada superior e a outra inferior. (GRAMSCI, 1978) Para ele, deveria existir uma unidade entre os intelectuais e os “simples”, pois só se libertando dos elementos individualistas é que a filosofia pode se fazer “vida”.

A cultura das classes subalternas já havia interessado a Gramsci e também estava presente na sua vida desde muito cedo, a partir do folclore sardo que foi conhecido nos anos de sua infância, como registrado em algumas cartas à sua irmã. (LOMBARDI-SATRIANI, 1986) Nesse sentido, houve uma preocupação de Gramsci com a literatura italiana e o folclore, já que existia um movimento dos escritores de valorização do que vinha de fora da Itália, e o que estava ligado às classes mais abastadas.

O “nacional-popular” seria um movimento em que os artistas e intelectuais expressassem pelas suas obras ou ações, ao mesmo tempo a problemática que é importante para o povo e uma representação mais ampla do real, ou seja, universal. Não é negado de forma alguma que o “nacional-popular” tenha um compromisso político de formação de uma identidade italiana com seus escritores, artistas, entre outros, principalmente na valorização das aspirações das classes subalternas. Entretanto, um dos problemas vistos por Gramsci (1978, p. 18), foi o fato de a Itália conhecer mais a tradição de escritores da França, do que de seus próprios expoentes nacionais:

Ora a ausência de uma literatura nacional-popular, devida à ausência de preocupações e de interesses por essas necessidades e exigências, deixou o ‘mercado’ literário aberto ao influxo de grupos de intelectuais de outros países, que – ‘populares-nacionais’ em sua pátria – também o foram na Itália, dado que as exigências e necessidades que buscavam satisfazer são similares também na Itália. Assim, o povo italiano apaixonou-se, através do romance histórico-popular francês (e continua a apaixonar-se, como demonstram também os mais recentes boletins livreiros), pelas tradições francesas, monárquicas e revolucionárias, e conhece mais a figura popular de Henrique IV do que a de Garibaldi, mais a Revolução de 1789 do que o Risorgimento, mais as inventivas de Victor Hugo contra Napoleão III do que a dos patriotas italianos contra Metternich; apaixonou-se por um passado que não é seu, serve-se na sua linguagem e no seu pensamento

de metáforas e de referências culturais francesas, etc., é culturalmente mais francês do que italiano.

É necessário esclarecer antes de surgirem concepções diferentes sobre o nacional popular, que a crítica que Gramsci impõe se refere à necessidade de um despertar nacionalista para a cultura que é produzida no país, a fim de realizar um movimento de renovação “cultural e moral” do qual deveria nascer uma nova literatura universalista. Entretanto, não seria simplesmente ter uma concepção de nação e povo como significado de uma tradição do passado. Um escritor nacional-popular deve se colocar no ângulo do povo e dos seus interesses e responder a grandes questões nacionais, que estão articuladas com questões universais, como por exemplo, a libertação dos povos da hegemonia da classe dominante. (GRAMSCI, 1978)

No Brasil a categoria do “nacional-popular” foi importada e utilizada erroneamente por vários segmentos de esquerda da década de sessenta. De acordo com Coutinho (2003) o marxismo brasileiro sofreu grande influência até a década de 1960 das teorias dos “manuais soviéticos” incorporadas pelo PCB. Isso influenciou significativamente à esquerda e sua vida cultural e política. Durante esse período houve uma tendência a compreender o pensamento gramsciano como conciliável com uma visão tradicional do “marxismo-leninismo”. Isso contribuiu para que o conceito de nacional-popular fosse desvirtuado no contexto brasileiro, com um culto ao povo voltado para um descobrimento das “raízes” do país.

Para García Canclini (1983, p. 43) existem cinco concepções principais que foram desenvolvidas sobre o nacional popular que influenciaram a política cultural: “1) a biológica-telúrica; 2) a partidária do Estado; 3) a mercantil; 4) a militar; 5) a histórico-popular.” Para fins desse trabalho, podemos dizer que na história brasileira a partir da década de 1930, existiu uma pre-

dominância das duas primeiras concepções citadas pelo autor, principalmente a partidária do Estado.

O período do Estado Novo, bem como a ditadura militar foram períodos que o Estado se pautou na construção de uma imagem nacional a partir da cultura tradicional popular, e posteriormente na consolidação dessa imagem. O Estado pretendia, dessa maneira, ser o lugar em que os valores nacionais se encontravam. Reunir todas as partes da sociedade para formar uma homogeneidade era seu objetivo, o nacional residindo assim nas ações do governo, e não no próprio povo.

Na década de 1960 essa tendência prevaleceu nas políticas culturais do Estado, e também nas ações dos movimentos de esquerda que acreditavam numa revolução socialista. A política desenvolvida pelos centros populares de cultura tinha por objetivo despertar a consciência política, entretanto, considerava muitas vezes o povo como massa despolitizada e inculta que precisava de uma vanguarda revolucionária. Para Ridenti (2000, p. 24):

[...] tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num romantismo revolucionário para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70, do combate da esquerda armada as manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção de um homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbano capitalista.

De todo modo, o que podemos perceber é que seja na década de 1960 ou na época atual, muitos fatores colaboraram para a mudança do intelectual orgânico de esquerda renunciado por Gramsci. É cada vez mais crescente o processo de incorporação dos intelectuais ao Estado na fase do capitalismo tardio. Gramsci mostrou como é uma estratégia comum das classes dominantes agregar em torno de si mesma os intelectuais de outros grupos sociais, principalmente os chefes políticos como luta hegemônica contra as classes subalternas.

De acordo com Portelli (2002 p. 89): “Essa política de decapitação intelectual das classes subalternas estende-se, pois, a todas as camadas intelectuais. O transformismo é seu aspecto parlamentar e ‘oficial’”. Assim, ainda é um processo de constante disputa cultural e política a relação entre os intelectuais de esquerda e o estado na construção de políticas de cultura e ações que sejam voltadas para a emancipação das classes populares.

Os Intelectuais de Esquerda da Funjope e a Construção de Políticas Culturais

Tendo feito uma exposição sobre a relação dos intelectuais de esquerda com o Estado e com a cultura a partir do paradigma marxista, e das teorias que compreenderam a ação do intelectual no Brasil, chegamos ao nosso objeto de estudo: Os intelectuais e artistas de esquerda da Fundação de Cultura de João Pessoa (FUNJOPE) e a construção de políticas culturais.

O grupo que fez parte da gestão da fundação teve grande expressão no movimento político, artístico e cultural na cidade de João Pessoa. Suas posturas, na maioria das vezes, foram de contraposição às políticas culturais dos governos vigentes. Entretanto, a participação desses segmentos no poder público,

abre um leque de possibilidades de inserção de vários grupos culturais no calendário de eventos culturais da instituição.

Muitos dos diretores da divisão de cultura tiveram uma atuação de militância na década de 1960, inclusive com uma participação no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Essa formação política proporcionou uma preocupação com a cultura tradicional popular como símbolo da identidade pessoense. Nesse sentido, com a ação da divisão de cultura popular na instituição, houve uma tendência de aumentar a participação das manifestações populares nos principais eventos produzidos pela Fundação.

Esse espírito de proporcionar a visibilidade desses grupos, e “resgatar” sua importância no cenário cultural da cidade, se deu em comum acordo com os órgãos superiores da prefeitura que comungavam da mesma opinião que os diretores da Fundação. Mesmo assim, existiu um posicionamento de disputa política por dentro da instituição para garantir a participação dos grupos populares, já que ainda existe um preconceito em relação à cultura do povo, como uma cultura menor. Assim, a participação do chefe da divisão de cultura popular na instituição foi de extrema importância para garantir a abertura das políticas culturais para os grupos populares.

Todavia, o que observamos é que essa abertura para participação no calendário de eventos culturais não fez parte de um conjunto de políticas culturais construídas levando em consideração as demandas das classes populares, mas uma adequação a um projeto já existente de eventos promotores das realizações culturais da própria instituição. Mesmo nesses moldes, a participação das propostas dos intelectuais dentro da Fundação não deixavam de ocorrer com conflitos entre as propostas das divisões e da diretoria.

No caso da divisão de cultura popular, a qual acreditamos que teve uma forte participação nessa gestão de prefeitura, teve

a frente um militante da cultura popular, ex-presos político na ditadura e que fez parte do PCB. Nas discussões sobre a participação da cultura popular nas políticas da gestão notamos que, esse personagem sempre disputou com os chefes da divisão a importância da participação da cultura popular nos eventos, porém, sempre carregando os traços de um romantismo em relação a cultura do povo. Numa discussão sobre a participação da cultura popular nos eventos da FUNJOPE com um dos diretores da instituição, o entrevistado coloca:

[...] Aí eu disse, pois é você só faz o que você quer, então faça o que você quer. Eu vou ficar calado aqui, um mudo aqui. E daí então eu não lutei mais por nada, a não ser a única brecha que me davam que era o São João. E a festa das Neves, Mas, mesmo no São João ele interferia. Ele queria ao mesmo tempo, ser chefe da FUNJOPE, ser chefe da cultura popular, chefe de teatro, chefe de cinema, chefe de tudo. Ele era o Deus. Onipresente em todas as divisões. Então nenhuma divisão trabalhava com inteira liberdade. Então, só a partir da saída dele e da entrada do outro diretor que assumiu é que eu fiz o projeto para o São João (Emilson Ribeiro, Chefe da divisão de cultura popular da FUNJOPE).

Nessa citação, percebemos os conflitos que se dão para a entrada da cultura popular como eixo norteador das políticas culturais da gestão. Esse momento se refere ao início da instituição, mais precisamente o primeiro ano, quando houveram maiores embates sobre a ênfase que estava sendo dada a cultura popular. As divergências se deram principalmente porque o diretor da Fundação no ano de 2005, não era envolvido diretamente com a proposta política de esquerda, na verdade, sua militância cultural de esquerda estava centralizada na questão do teatro e circo, sem envolvimento com partidos políticos. No decorrer dos anos, com a mudança da diretoria para um intelectual que faz parte do grupo político de Ricardo Coutinho, exis-

tem maiores facilidades para implantação da política “nacional popular” proposta pelos militantes de esquerda na instituição.

Bárbara: E fora esses eventos, qual era a outra inserção que a cultura popular tinha?

Emilson Ribeiro: Só quando alguma comunidade fazia alguma solicitação e pedia o evento. E pedia alguma coisa. É diferente de depois que ele saiu, que eu mesmo indico os locais... Você não acha melhor colocar isso? Por que você quer uma banda? Ora banda a gente já vê direto aí nas televisões, no rádio. Por que não bota um trio pé-de-serra? Não é época junina. Ou por que você não coloca um coco de roda?

O interlocutor refere-se à maior autonomia da divisão com a mudança na diretoria da fundação. Percebemos também uma interferência do intelectual nas decisões da comunidade, como um portador de saber diferente do saber popular, e que se posiciona na construção das escolhas das atividades da comunidade. Como já foi visto anteriormente, é uma característica comum do “intelectual tradicional” se posicionar enquanto orgânico, todavia, as atitudes práticas em relação aos grupos é que definem a postura do intelectual engajado.

[...] Outra coisa que, através do CPC, incuti na funjope e to incutindo em tudo o que é grupo a iniciação de crianças dentro dos folguedos. A iniciação dentro dos folguedos. A mazurca não queria crianças dentro dos folguedos, porque atrapalha. Até pela maneira de dançar que é meio complicada, e, hoje eles fazem questão:- Ó, seu Emilson a gente tá botando criança ó. Não tinha essa maneira dele se perpetuar, eles já entenderam isso. A mazurca que era toda trancada, entendeu isso, né?... (Emilson Ribeiro)

Aqui podemos observar a atuação do intelectual que construiu junto com outros intelectuais e mestres da cultura po-

pular uma entidade para difundir a cultura popular em João Pessoa, que não por acaso, leva o mesmo nome dos centros populares de cultura da década de 1960. O debate com a cultura popular deve ocorrer como uma forma de respeito à cultura do outro, entendendo os motivos pelos quais não é própria a cultura popular se organizar sistematicamente, assim como ocorrer com os movimentos operários. No entanto, à medida que o intelectual que está em contato direto com os grupos, e que tem certa credibilidade com eles indica e orienta possíveis ações que podem ser positivas para eles, esse plano deve estar diretamente relacionado com o que os grupos querem, respeitando a autoridade do saber popular, pois sem isso, se transforma numa prática corrente dos folcloristas em relação ao povo, uma relação paternalista dos intelectuais de esquerda e do Estado.

García Canclini (1983, p. 43) reflete sobre a apropriação do “nacional-popular” a partir das políticas culturais desenvolvidas na América Latina. E ensina:

A política cultural de vários movimentos populistas latino-americanos trata de reproduzir as estruturas ideológicas e as relações sociais que legitimam a identidade entre Estado e Nação. Todavia, esta reprodução não deve ser entendida como mecânica e repetitiva. Diferentemente da adesão declamatória do racismo a uma linhagem fictícia, os componentes tradicionais da nacionalidade são reelaboradas pelo Estado, para adequá-los a novas etapas do desenvolvimento capitalista. Assim demonstram, por exemplo, uma série de estudos sobre a variação da funcionalidade do artesanato mexicano em diferentes períodos.

Desse modo, presenciamos no avanço do capitalismo uma conversão da cultura em “cultura de massa” a serviço da manutenção do sistema. A indústria cultural tem como objetivo

prender o indivíduo que consomem a cultura como qualquer outro produto. Em momento algum oferece alguma condição de exercitar seu senso crítico, mas apenas um reforço do estágio de barbárie no qual estão aprisionados. De acordo com Adorno: “Quem resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 123)

A partir da década de 1970, o avanço da indústria cultural no Brasil trouxe outros direcionamentos para a ação do intelectual de esquerda, que cada vez mais se integrou ao Estado e ao mercado. Isso não significa, entretanto, que não ocorram atuação de intelectuais de esquerda na relação com movimentos sociais, mas a cooptação intelectual por parte do Estado cada vez mais contribui para a diminuição das disputas entre as classes, já que ocorre um pacto social de práticas paliativas.

Na verdade, a lógica da indústria cultural elaborou uma grande facilidade em absorver os mais distintos elementos até mesmo os que porventura se opõem a ela. Dessa maneira: “Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 61) E ainda: “Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é alguma coisa de per se.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 61)

Levando em consideração o contexto presente de uma realidade em que diversos grupos sociais têm espaço para crítica, mas ao mesmo tempo essa crítica parece ser apaziguada pela incorporação de algumas demandas, é necessário questionarmos como é possível uma mobilização dos intelectuais e grupos sociais, já que, segundo Adorno (2008, p. 99): “O cadinho das raças foi um arranjo do capitalismo industrial desabrido. A idéia de estar incluído nele evoca o martírio mais do que a democracia”.

A prática do intelectual de esquerda de contraposição ao poder se encontra cada vez mais difícil de ser realizada quando estes intelectuais compõem o quadro de funcionários de uma instituição pública. Todavia, existem práticas revolucionária com a cultura quando percebemos que a atuação desses intelectuais não se resume ao cargo que ocupam na instituição, mas a prática cotidiana em grupos e movimentos pela maior circulação cultural.

Entretanto, as políticas culturais da Funjope em que intelectuais de esquerda com o ideário da década de sessenta atuam numa romantização da cultura popular, a partir da inserção desses grupos nas principais atividades realizadas pela Fundação de cultura, mostram uma volta a um passado idílico de idealização do povo. Mais do que isso são resquícios de uma época revolucionária em que existia uma possibilidade de mudança da esquerda, em relação à proposta governista. Para Emilson:

[...] Hoje eu tô na cultura popular, e eu sempre tive uma coisa comigo. Quando eu me dedico a uma coisa eu me dedico de corpo e alma, mergulho de cabeça. Então se é a cultura popular, eu tô dentro da cultura popular. Não sei até quando. Sei lá, pode até aparecer uma coisa mais importante pra fazer. No momento, é como num sei quem disse: Tu tá fazendo a revolução cara, de uma forma diferente mas tá fazendo... (Emilson Ribeiro)

O principal representante da cultura popular dentro da gestão diz que transferiu o trabalho que exercia na política para a cultura popular, no sentido desta ser a última forma pela qual podemos expressar a liberdade do povo, que foi cerceada pelo crescimento do capitalismo.

Contudo, uma importante reflexão que podemos fazer é sobre a construção de políticas culturais que possam beneficiar a cultura popular, construída no respeito e diálogo direto com as

pretensões dos grupos, e mais do que isso, que não se limitem a reprodução do mercado e do entretenimento.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2006.

ADORNO, Theodor W. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Cultura e democracia: O discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2007.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das idéias*. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

GÁRCIA CANCLINI, NESTOR. *Políticas culturais na América Latina*. Tradução de Wanda Caldeira Brant. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul. 1983.

GRAMSCI, ANTÔNIO. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GRAMSCI, ANTÔNIO. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

LOMBARDI-SATRIANI, Luigi M. *Antropologia cultural: e análise da cultura subalterna*. São Paulo: Hucitec, 1986.

MAXIMO, Antônio Carlos. *Os intelectuais e a educação das massas*. Mato Grosso: UFMT, 2000.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, Francisco. *No silêncio do pensamento único: intelectuais, marxismo e política no Brasil*. In: NOVAES, Adauto.

O silêncio dos intelectuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1989.

PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

ROLLAND, Denis. O Estatuto da cultura no Brasil do Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras. In: BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Dennis. *Intelectuais: sociedade e política*. (Org.) São Paulo: Cortez, 2003.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 1995.

WOLFF, Francis. Dilema dos intelectuais. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Este livro foi composto na EDUFBA por
Gabriel Cayres.

O projeto gráfico foi desenvolvido no Estúdio
Quimera por Iansã Negrão com o auxílio de Inara
Negrão para a EDUFBA, em Salvador.

Sua impressão foi feita no setor de Reprografia da
EDUFBA. A capa e o acabamento foram feitos na
Bigraf, em Salvador.

A fonte de texto é DTL Documenta. As legendas
foram compostas em DTL Documenta Sans, família
tipográfica projetada por Frank Blokland.

O papel é Alcalino 75 g/m².

500 exemplares.





Este décimo livro da coleção CULT aborda as políticas culturais e suas relações com o desenvolvimento nas sociedades contemporâneas a partir de textos apresentados por professores e pesquisadores durante o XIV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste. O tema é abordado a partir de uma perspectiva interdisciplinar e as discussões envolvem a presença do Estado na formulação e execução destas políticas e a relação com a sociedade civil e os movimentos sociais, bem como suas interfaces com o mercado de bens simbólicos, o processo de mundialização cultural e as políticas de identidade.

ISBN 978-85-232-0812-7



9 788523 208127