

Políticas culturais no Brasil



UFBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR Naomar Monteiro de Almeida Filho

VICE REITOR Francisco José Gomes Mesquita



EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Flávia Goullart Mota Garcia Rosa



CULT — CENTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO Antonio Albino Canelas Rubim

VICE-COORDENAÇÃO Gisele Marchiori Nussbaumer

CONSELHO DELIBERATIVO

Antonio Albino Canelas Rubim Ângela de Andrade

Gisele Marchiori Nussbaumer Lindinalva Rubim Mariella Pitombo Vieira

COLEÇÃO CULT

Políticas culturais no Brasil

*Antonio Albino Canelas Rubim
& Alexandre Barbalho (Orgs.)*

EDUFBA
SALVADOR, 2007

© 2007, by autores

Direitos para esta edição cedidos à edufba.

Feito o depósito legal.

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

FOTO DA CAPA João Milet Meirelles

BIBLIOTECA CENTRAL REITOR MACEDO COSTA — UFBA

P769 Políticas culturais no Brasil / organização Antonio Albino Canelas

Rubim. — Salvador: EDUFBA, 2007.

000 p. — (Coleção CULT)

ISBN 978-85-232-0453-2 (broch.)

1. Cultura – Brasil. 2. Política e cultura – Brasil. 3. Brasil – Política cultural. 4. Arte e Estado. I. Rubim, Antonio Albino Canelas. II. Série.

CDU – 316.72/.74

CDD – 306

EDUFBA Rua Barão de Geremoabo, s/n *Campus* de Ondina,

Salvador – Bahia CEP 40170 290 tel/fax 71 3263 6164

www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

Apresentação

As experiências de políticas públicas de cultura no Brasil, apesar dos esparsos recursos materiais e humanos que historicamente foram destinados ao setor, já constituem um corpo consistente para a pesquisa e a reflexão acadêmicas.

Desde a criação do Departamento de Cultura de São Paulo e a atuação do governo Vargas nos anos 1930/40, passando pela Política Nacional de Cultura da Ditadura Militar nos anos 1970, pela criação do Ministério da Cultura na redemocratização dos anos 1980, até chegar às atuais transformações promovidas pela gestão de Gilberto Gil, entre outras referências possíveis, várias questões se colocam ao pesquisador de diversas discipli-

nas, ou, de preferência, de uma perspectiva multidisciplinar.

No entanto, um levantamento bibliográfico sobre o tema se revela bastante acanhado, como é possível constatar no sítio do CULT (http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf). É uma produção recente e seus títulos pioneiros datam dos anos 1980, com visível crescimento na década seguinte. Assim, ainda não se estabeleceu em nosso meio social um capital crítica sobre política cultural com a densidade que encontramos na Colômbia, no México, na França ou na Austrália, para citarmos exemplos bem distintos. O que é surpreendente quando observamos de nossa tradição em estudos sobre cultura e poder.

A idéia desta coletânea é motivada por este diagnóstico. Ela busca ampliar a bibliografia e a discussão sobre as políticas públicas de cultura no Brasil. Mas também responde à demanda de novos grupos de pesquisa, ou de trabalhos isolados de pesquisadores que, em diversos estados do país têm se dedicado ao tema, não apenas em universidades, mas também em outras instituições públicas e privadas.

Estas duas motivações, entre outras, revelam-se na diversidade de análises diacrônicas e sincrônicas sobre as relações entre governo federal e cultura. E os diferentes sotaques destas abordagens proporcionados por pesquisadores atuantes em várias partes do país.

Aos autores convidados, foi enviado um breve roteiro: para pautar a linha editorial da coletânea. Os textos deveriam responder a um ou mais dos seguintes desafios relativos às políticas culturais estabelecidas em âmbito federal:

- 1 Elaborar uma visão geral acerca das políticas culturais;
- 2 Traçar periodizações;
- 3 Identificar seus pontos fortes;
- 4 Identificar seus impasses, deficiências e dificuldades;
- 5 Apontar as prioridades de uma política cultural nacional.

Na medida em que o país consolida seu sentido republicano e democrático, e valoriza, cada vez mais a sua cultura, acreditamos que o debate proporcionado pela leitura dos textos aqui elencados servirá para fortalecer não apenas as políticas públicas voltadas para a cultura – entendida como direito básico –, mas também as políticas afins, como educação e comunicação. Todas elas, políticas fundantes para a constituição de um país mais justo e solidário.

Antonio Albino Canelas Rubim
Alexandre Barbalho

SUMÁRIO

II

Políticas culturais no Brasil:
tristes tradições, enormes desafios
Antonio Albino Canelas Rubim

37

Políticas culturais no Brasil:
identidade e diversidade sem diferença
Alexandre Barbalho

61

Gestão ou Gestação Pública da Cultura:
algumas reflexões sobre o papel do Estado
na produção cultural contemporânea
Durval Muniz de Albuquerque Júnior

87

Políticas culturais no Brasil:
balanço & perspectivas
Lia calabre

109

A política cultural & o plano das idéias
Isaura Botelho

133

A política cultural como política pública
Anita Simis

157

Cultura para a política cultural
Marta Porto



Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios

Antonio Albino Canelas Rubim *

A história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro pode ser condensada pelo acionamento de expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios. Este texto busca realizar uma viagem, ainda que panorâmica, por esta trajetória, atento aos dilemas, passados e presentes, que a conformam.

*
Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Coordenador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). Pesquisador do CNPq.

A bibliografia sobre políticas culturais no Brasil, que pode ser encontrada no sítio www.cult.ufba.br, caracteriza-se pela dispersão em duas perspectivas. Primeiro, ela provém das mais diversas áreas disciplinares (História, Sociologia, Comunicação, Antropologia, Educação, Ciência Política, Administração, Museologia, Letras, Economia, Arquitetura, Artes etc.) e mesmo multidisciplinares, o que dificulta o trabalho de pesquisa e indica a ausência de uma tradição constituída e compartilhada, que conforme um pólo de gravitação acadêmico. Segundo, ela trata de maneira desigual os diferentes momentos da história das políticas culturais nacionais. Assim, para alguns períodos proliferam estudos, enquanto outros se encontram carente de investigações. Além disto, até hoje, não foram desenvolvidas tentativas mais sistemáticas e rigorosas de compreender toda sua trajetória histórica. As tentativas de Márcio de Souza (2000) e José Álvaro Moises (2001) não podem ser consideradas exitosas nesta perspectiva.

A viagem proposta através das políticas culturais brasileiras está possibilitada e sinalizada por esta bibliografia: dispersa, fragmentada, desigual e impregnada de atenções e silêncios. Por óbvio, ela retém estas marcas em seu itinerário. Mas, apesar das limitações da viagem, parece possível traçar um percurso primeiro do que foram e são as políticas culturais nacionais no Brasil, seus dilemas e desafios.

Preâmbulos

Apesar de Márcio de Souza, escritor amazônico, ter proposto inaugurar as políticas culturais do Brasil no período do Segundo Império (SOUZA, 2000), devido à postura, por vezes, ilustrada e de mecenas que assume o imperador Pedro II, é demasiado caracterizar tal atitude como sendo inauguradora da política cultural da nação. O próprio conceito de políticas cul-

turais exige bem mais que isto. Como as noções de políticas culturais são múltiplas, opera-se neste texto com o conceito escolhido por Nestor García Canclini. Ele assinala:

Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizadas por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necesita ser ampliada teniendo en cuenta el carácter transnacional de los procesos simbólicos y materiales en la actualidad (CANCLINI, 2005, p.78)

Neste horizonte teórico-conceitual, falar em políticas culturais implica, dentre outros requisitos, em, pelo menos: intervenções conjuntas e sistemáticas; atores coletivos e metas. Vital no mundo atual, o caráter transnacional pode ser desconsiderado para o século XIX. Outras exigências, sem dúvida, podem e devem ser reivindicadas em uma formulação mais plena da noção. Mas este empreendimento, além de não ser adequado ao propósito deste trabalho, já foi desenvolvido em texto anterior que pretende delimitar a abrangência da noção de políticas culturais (RUBIM, 2006).

Por certo, com base nestas premissas teórico-conceituais não se pode pensar a inauguração das políticas culturais nacionais no Segundo Império, muito menos no Brasil Colônia ou mesmo na chamada República Velha (1889–1930). Tais exigências interditam que o nascimento das políticas culturais no Brasil esteja situado no tempo colonial, caracterizado sempre pelo obscurantismo da monarquia portuguesa que negava as culturas indígena e africana e bloqueava a ocidental, pois a colônia sempre esteve submetida a controles muito rigorosos como: proibição da instalação de imprensas; censura a livros e jornais

vindos de fora; interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das universidades etc. A reversão deste quadro a partir de 1808, com a fuga da Família Real para o Brasil, decorrente da invasão das tropas de Napoleão, não indica uma mudança em perspectiva mais civilizada, mas apenas o declínio do poder colonial que prenuncia a independência do país.

A oligárquica república brasileira dos finais do século XIX até os anos 30 também não teve condições de forjar um cenário propício para o surgimento das políticas culturais nacionais. Apenas foram realizadas ações culturais pontuais, em especial, na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados. Nada que possa ser tomado como uma efetiva política cultural.

Conforma-se assim, uma primeira triste tradição no país, em decorrência de seu perfil autoritário e elitista: o dificultoso desenvolvimento da cultura (COUTINHO, 2000) e o caráter tardio das políticas culturais no Brasil.

Inaugurações

Os anos 30 do século XX trazem alterações políticas, econômicas e culturais significativas. A velha república encontra-se em ruína. As classes médias e o proletariado aparecem na cena política. A emergente burguesia disputa espaço político com as oligarquias. A “Revolução” de 30 conforma mais uma transição pelo alto, com rupturas e continuidades controladas. O novo regime representa um pacto de compromisso entre estes novos atores e as velhas elites agrárias, no qual inovação e conservação lutam sem embates radicais. Industrialização; urbanização; modernismo cultural e construção do estado nacional centralizado, política e administrativamente, são algumas das faces do renovado país.

Neste contexto de mudança societária, ainda que plena de limitações, dois experimentos, praticamente simultâneos,

inauguram as políticas culturais no Brasil. Seus patamares são distintos, mas ambos terão repercussões essenciais para este instante inicial e, mais que isto, para toda sua trajetória no país. Tais experimentos são: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935–1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Campanema, à frente deste ministério de 1934 até 1945.

Pode parecer surpreendente que uma experiência municipal seja reivindicada em um panorama histórico acerca das políticas culturais nacionais. Acontece que ela, por suas práticas e ideários, transcende em muito as fronteiras paulistanas. Não por acaso este é um dos episódios mais estudados das políticas culturais no Brasil (ABDANUR, 1992; BARBATO JR, 2004; CHAGAS, 2003; RAFFAINI, 2001; SCHELLING, 1991).

Sem pretender esgotar suas contribuições, pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”; 3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais (modos de vida e de produção, valores sociais, histórias, religiões, lendas, mitos, narrativas, literaturas, músicas, danças etc.).

A contraposição entre a triste tradição e todas estas iniciativas (e, por certo, outras não anotadas acima) dão a dimensão do impacto revolucionário do experimento de Mário de Andrade,

ainda que não imune a problemas e deficiências. Dentre outras críticas ao seu projeto, cabe destacar: uma certa visão iluminista de imposição da cultura de elite e a desatenção com o tema do analfabetismo em uma sociedade tão excludente com a brasileira, em especial nos anos 30 (RAFFAINI, 2001). Mas tais limitações não podem obscurecer a exuberância e criatividade deste marco inicial das políticas culturais no Brasil.

O movimento inaugurador foi simultaneamente construído pelo ministro Gustavo Capanema, ao qual estava subordinado o setor nacional da cultura durante o governo Getúlio Vargas. Esteticamente modernista e politicamente conservador, ele continuou no ministério depois da guinada autoritária de Vargas em 1937, com a implantação da ditadura do Estado Novo. Apesar disto, acolheu muitos intelectuais e artistas progressistas, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete inclusive, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer etc (RAMÍREZ NIETO, 2000).

Pela primeira vez, o estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, que articulava uma atuação “negativa” – opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura (OLIVEIRA, VELLOSO e GOMES, 1982; VELLOSO, 1987 e GARCIA, 1982) – com outra “afirmativa”, através de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura. O poderoso Departamento de Informação e Propaganda (DIP) é uma instituição singular nesta política cultural, pois conjuga como ninguém a face “negativa” (censura, etc.) e a “afirmativa” (produção de materiais em diferentes registros), buscando, simultaneamente, reprimir e cooptar o meio cultural, seus intelectuais, artistas e criadores.

A política cultural implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro. A potência desta atuação pode ser dimensionada, por exemplo, pela quantidade de

instituições criadas, em sua maioria já no período ditatorial. Dentre outras, podem ser citadas: Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938). Também não é mera casualidade que este período esteja entre os mais contemplados em termos de estudos.

Cabe destacar o SPHAN, pois ele será a instituição emblemática da política cultural no país até o final dos anos 60 e início da década seguinte. Criado a partir de uma proposta encomendada por Gustavo Capanema a Mário de Andrade, mas não plenamente aceita (MICELI, 2001, p. 360; CHAGAS, 2003 e FALCÃO, 1984, p. 29), o SPHAN acolheu modernistas, a começar pelo seu quase eterno dirigente: Rodrigo de Melo Franco (1937 até sua morte nos anos 60). O Serviço, depois Instituto ou Secretaria, opta pela preservação do patrimônio de pedra e cal, de cultura branca, de estética barroca e teor monumental. Em geral: igrejas católicas, fortes e palácios do período colonial. Com isto, o SPHAN circunscreve a área de atuação, dilui possíveis polêmicas, desenvolve sua competência técnica qualificada e profissionaliza seu pessoal. Tais atitudes, em conjunto com seu “insulamento institucional”, irão garantir a independência e a impressionante continuidade organizacional e administrativa da entidade e de seu dirigente (MICELI, 2001, p. 362) e transformar o SPHAN em algo exemplar para as políticas culturais no Brasil e em muitos outros países.

Entretanto, sua força é também sua fraqueza. A opção elitista, com forte viés classista; a não interação com as comunidades e públicos interessados nos sítios patrimoniais preservados e mesmo o imobilismo, advindo desta estabilidade, impediram o SPHAN de acompanhar os desenvolvimentos

contemporâneos na área de patrimônio e o colocaram como alvo de severas críticas (MICELI, 2001 e GONÇALVES, 1996).

A gestão inauguradora de Vargas/Capanema cria uma outra e difícil tradição no país: a forte relação entre governos autoritários e políticas culturais. Ela irá marcar de modo substantivo e problemático a história brasileira das políticas culturais nacionais.

Paradoxos

O momento posterior, o interregno democrático de 1945 a 1964, reafirma pela negativa esta triste tradição. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em praticamente todas as suas áreas – arquitetura, artes plásticas, ciência, cinema, cultura popular, dança, fotografia, humanidades, literatura, música, rádio, teatro etc – não tem qualquer correspondência com o que ocorre nas políticas culturais do Estado brasileiro. Elas, com exceção das intervenções do SPHAN, praticamente inexistem.

Para não reter apenas o silêncio, cabe lembrar algumas ações pontuais do período democrático. A instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão vinculado ao MEC. O ISEB dedica-se a estudos, pesquisas e reflexões sobre a realidade brasileira e será o maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista no país, uma verdadeira “fábrica de ideologias” (TOLEDO, 1977). Apesar do ISEB não ser estritamente uma instituição estatal voltada para a formulação e implementação de políticas culturais, ele terá um enorme impacto no campo cultural, através da invenção de um imaginário social que irá conformar o cenário político-cultural que perpassa o pensamento e a ação de governantes (Juscelino

Kubitschek e Brasília são os exemplos imediatamente lembrados) e as mentes e corações dos criadores e suas obras intelectuais, científicas e artísticas. Ou seja, configura parte relevante da cultura brasileira daqueles anos.

A atuação de outras instituições, em geral não estatais, deve ser recordada por sua repercussão na área cultural e impacto sobre a atuação do estado brasileiro. Os famosos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, instalados no Rio de Janeiro (1961) e em outras cidades, ainda que com vida curta, pois são fechados em 1964, como também o ISEB, agitam os sonhos políticos e culturais da juventude brasileira, em especial da universitária (BERLINK, 1984 e BARCELLOS, 1994). Neste movimento formam-se muitos dos intelectuais e artistas vigentes ainda hoje no cenário cultural do país. Entretanto, a avaliação dos CPCs e inclusive sua relação com a chamada cultura nacional-popular, que marca aquele momento histórico e mesmo os anos imediatos pós-golpe militar (1964–1968), é bastante polêmica e controversa (CHAUI, 1983; ORTIZ, 1986 e COUTINHO, 2000).

Outra intervenção a ser lembrada é o Movimento de Cultura Popular, desencadeado na cidade de Recife (1960) e depois no estado de Pernambuco (1963), pelos governos municipal e estadual de Miguel Arraes, no qual aparece a notável figura de Paulo Freire com seu método pedagógico que conjuga educação e cultura (SCHELLING, 1991). O movimento expandiu-se para outros estados e quando, em 1964, ele tinha sido assumido pelo Governo Federal foi bloqueado pelo Golpe Militar.

No âmbito conservador, algumas instituições também devem ser lembradas, a exemplo da estatal Escola Superior de Guerra pela construção dos ideários golpistas que terminam por destruir a frágil democracia brasileira e instalar a ditadura cívico-militar em 1964, com fortes e problemáticos impactos sobre a cultura.

Reafirmações

A preocupante tradição retorna e mais uma vez autoritarismo e políticas culturais vão estar associados. Novamente uma ditadura no Brasil aciona ativamente as políticas culturais. Mas tal atitude tem diferenças que correspondem aos três momentos distintos do golpe cívico-militar. De 1964 até 1968, a ditadura atinge principalmente os setores populares e militantes envolvidos com estes segmentos. Apesar da repressão e da censura, ainda não sistemática, acontecem manifestações políticas contra o regime, em especial aquelas dos setores médios, e existe todo um movimento cultural, uma espécie de floração tardia dos anos nacionais-populares anteriores, hegemonicamente de esquerda, mas com audiência circunscrita às classes médias, como assinalou Roberto Schwarz (1978).

Além da violência, a ditadura age estimulando a transição que começa a se operar nestes anos com a passagem da predominância de circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiaticizada (RUBIM e RUBIM, 2004). Com este objetivo, a instalação da infra-estrutura de telecomunicações; a criação de empresas com a Telebrás e a Embratel e a implantação de uma lógica de indústria cultural são realizações dos governos militares, que controlam rigidamente os meios audiovisuais e buscam integrar simbolicamente o país, de acordo com a política de “segurança nacional”.

O filme *Bye bye Brasil* de Cacá Diegues expressa de maneira contundente este movimento de integração simbólica, via televisão. Na contramão, intelectuais “tradicionais”, como diria Gramsci, que apóiam o regime, instalados no recém instituído Conselho Federal de Cultura (1966), demonstram sua preocupação com a penetração da mídia e seu impacto sobre as culturas regionais e populares, concebidas por eles em perspectiva nitidamente conservadora (ORTIZ, 1986). Via Conselho Federal de Cultura, o regime militar tenta estimular a criação de se-

cretarias estaduais de cultura no país. O primeiro exemplo, é a Secretaria de Cultura do Ceará, criada em 1966.

O segundo momento (final de 1968–1974), o mais brutal da ditadura, é dominado pela violência, prisões, tortura, assassinatos e censura sistemática bloqueando toda a dinâmica cultural anterior. Época de vazío cultural, apenas contrariado por projetos culturais e estéticas marginais, marcado pela imposição crescente de uma cultura midiática controlada e reprodutora da ideologia oficial, mas tecnicamente sofisticada, em especial no seu olhar televisivo.

Com a relativa derrota da ditadura nas eleições legislativas de 1974, abre-se o terceiro momento que termina com o final do regime militar no início de 1985. Tal período se caracteriza pela “distensão lenta e gradual” (General Geisel) e pela “abertura” (General Figueiredo). Isto é, por uma longa transição cheia de altos e baixos, avanços e recuos, controles e descontroles. A violência diminui e o regime passa a ter inúmeras iniciativas nas áreas política e cultural. A tradição da relação entre autoritarismo e políticas culturais é retomada em toda sua amplitude. O regime para realizar a transição sob sua hegemonia busca cooptar os profissionais da cultura (ORTIZ, 1986, p.85), inclusive através da ampliação de investimentos na área. Pela primeira vez o país terá um Plano Nacional de Cultura (1975) e inúmeras instituições culturais são criadas (MICELI, 1984). Dentre elas: Fundação Nacional das Artes (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cinema (1976), RADIOBRÁS (1976), Fundação Pró-Memória (1979).

A ditadura também abre-se às dinâmicas advindas do rico contexto internacional, ocasionado pelo conjunto de encontros, realizados pela UNESCO, sobre políticas culturais, em 1970, 1972, 1973, 1975, 1978 e 1982, que repercute na América Latina (SERFATY, 1993) e no Brasil (BOTELHO, 2000, p.89), possibilitando a renovação das políticas culturais nacionais, mesmo com

os limites estabelecidos pela persistência da ditadura.

Destaque especial para dois movimentos acontecidos neste rico período de políticas culturais. Primeiro: a criação e o desenvolvimento da FUNARTE, a partir da experiência do Plano de Ação Cultural (1973), outra das instituições emblemáticas de políticas culturais no Brasil. A FUNARTE, inicialmente uma agência de financiamento de projetos culturais, paulatinamente consolida-se como um organismo com intervenções bastante inovadoras no campo cultural, com a constituição de um corpo técnico qualificado, em geral oriundo das próprias áreas culturais, e na tentativa de superar a lógica fisiológica, através de uma análise de mérito dos projetos realizados e financiados (BOTELHO, 2000).

Segundo, as mutações organizacionais, de pensamento e de ação associados à figura de Aloísio Magalhães. Em sua rápida trajetória nestes anos, facilitada por seu dinamismo, criatividade e relações com alguns setores militares, Aloísio, um intelectual administrativo (ORTIZ, 1986, p.124), criou ou renovou organismos como: Centro Nacional de Referência Cultural (1975); IPHAN (1979); SPHAN e Pró-Memória (1979), Secretaria de Cultura do MEC (1981) até sua morte prematura em 1982. Sua visão renovada da questão patrimonial através do acionamento da noção de bens culturais; sua concepção “antropológica” de cultura; sua atenção com o saber popular, o artesanato e as tecnologias tradicionais, retomando Mario de Andrade (MAGALHÃES, 1985), ensejam uma profunda renovação nas antigas concepções de patrimônio vigentes no país, mesmo com limitações, dada a manutenção de alguns traços comuns como a “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996). Por certo que tais movimentos não conviveram sem tensões internas, inclusive, entre eles, e com muitos problemas (ORTIZ, 1986; BOTELHO, 2000). Mas eles representaram um sopro inovador nas políticas culturais brasileiras.

Outra vez mais, reafirma-se a problemática tradição, com a conexão entre autoritarismo e políticas culturais. Ainda que a maior parte da atuação do Estado tenha acontecido na fase de transição da ditadura, sua configuração continua sendo moldada por parâmetros do regime autoritário, em declínio. A ditadura também realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem qualquer interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país.

Ambigüidades

O fim da ditadura praticamente torna inevitável a criação do Ministério da Cultura. Não cabe neste estreito espaço discutir a questão da pertinência e da maturidade das condições para criar um ministério específico (BOTELHO, 2000). Aloísio Magalhães em sua trajetória interrompida vinha conformando e dando corpo às instituições nacionais para, no futuro, construir o Ministério. Sua morte interrompe o processo. Mas o movimento de oposição à ditadura, os secretários estaduais de cultura e alguns setores artísticos e intelectuais reivindicam que o novo governo democrático, instalado em 1985, reconheça a cultura e a contemple com um ministério singular.

O longo período de transição e construção da democracia (1985–1993), que compreende os governos José Sarney (1985–1989), Collor de Melo (1990–1992) e Itamar Franco (1992–1994), configura a circunstância societária e política, na qual acontece a implantação do ministério. As ambigüidades serão todas. Nestes anos de construção serão nove ou dez (José Aparecido foi duas vezes ministro de Sarney) os responsáveis maiores pela cultura no país: cinco no governo Sarney, dois no período Collor e três durante o mandato de Itamar.

Ou seja, em média, um a cada ano em um processo de instalação institucional do organismo nacional de cultura.

A instabilidade não decorre tão 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 da FUNARTE, EMBRAFILME, PRÓ-MEMÓRIA, FUNDACEM, CONCINE. O primeiro responsável pelo órgão, Ipojuca Pontes, em um embate feroz contra quase todo o meio cultural, produz um radical programa neoliberal para a cultura no Brasil. Mercado é a palavra mágica para substituir o Estado, “ineficiente” e “corrupto”, inclusive na área cultural (PONTES, 1991).

Mas as ambigüidades em torno da implantação do novo ministério não provinham somente da instabilidade institucional. No governo Sarney, em 1986, foi criada a primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura: a chamada lei Sarney (SARNEY, 2000). A lei foi concebida em um momento de fragilidade institucional da área, ainda que, de modo ambíguo, o governo estivesse criando diversos órgãos em cultura, a exemplo do próprio ministério e de outros organismos, tais como: Secretarias 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). A rigor, ela terminava por contrariar todo este esforço e investimento em novos organismos, pois introduzia uma ruptura radical com os modos, até então vigentes, de financiar a cultura. Em vez, de financiamento direto, agora o próprio Estado propunha que os recursos fossem buscados pretensamente no mercado, só que o dinheiro em boa medida era público, decorrente do mecanismo de renúncia fiscal.

A nova lei, em um momento de escassez de recursos estatais, funcionou como outro componente no jogo de ambigüidades que caracterizou a chamada Nova República. O Estado aparentemente cresce, mas o mercado ganha poder de decisão. No governo seguinte, a Lei Sarney foi extinta, mas deu origem à outra lei de incentivo, a Lei Rouanet, segundo Secretário da Cultura do governo Collor. Tal legislação é vigente até hoje, depois de duas reformas nos governos Fernando Henrique Cardoso e Lula (ainda em curso).

A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento – que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público – se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual (Governo Itamar Franco), a qual ampliou ainda mais a renúncia fiscal. Esta última legislação foi fundamental para a retomada do cinema brasileiro (CAETANO, 2005). Com ela e com as posteriores mudanças da lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados, nunca é demais lembrar.

A combinação entre escassez de recursos estatais e a afinidade desta lógica de financiamento com os imaginários neoliberais então vivenciados no mundo e no país, fez que boa parcela dos criadores e produtores culturais passe a identificar política de financiamento e, pior, políticas culturais tão somente com as leis de incentivo. Outra vez mais a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrava problemática. O Estado parecia persistir em sua ausência no campo cultural em tempos de democracia.

Substituições

O governo Fernando Henrique Cardoso (FHC) – Partido Social-Democrata Brasileiro, 1995/2002 – deve ser considerado o ponto final da errática transição para a democracia e para um novo modelo econômico no país. O próprio FHC em discurso no Senado, em 14 de dezembro de 1994, após ter sido eleito presidente disse: “Estas eleições (de outubro de 1994) colocam, a meu ver, um ponto final na transição”. O novo governo caracteriza-se pela implementação, de modo menos tosco e mais enfático, do projeto neoliberal no Brasil. A retração do Estado acontece em praticamente todas as áreas. Pretende-se que o mercado, imaginado como todo-poderoso e dinâmico, substitua o Estado.

Não será diferente na cultura. Sintomaticamente a publicação mais famosa do Ministério naqueles longos oito anos será uma brochura intitulada *Cultura é um bom negócio* (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995). Ela pretende estimular, sem mais, a utilização das leis de incentivo. José Castello, avaliando o governo Fernando Henrique Cardoso: afirma uma quase identidade entre Estado e mercado (CASTELLO, 2002, p. 635); fala das leis de incentivo como sendo a política cultural (CASTELLO, 2002, p. 637) e diz que as leis de incentivo escamoteiam a ausência de uma política cultural (CASTELLO, 2002, p. 645). Em verdade e em boa medida, as leis de incentivo foram entronizadas como a política cultural do ministro Francisco Weffort, professor de Política da Universidade de São Paulo.

Um pequeno recurso ao tema do financiamento da cultura naquele governo demonstra de modo cabal as afirmações anteriores. Para isto, cabe analisar a situação de três modalidades previstas de financiamento da cultura. O Fundo de Investimento em Cultura e Arte (FICART), voltado para apoiar uma cultura em moldes mais capitalistas, não foi regulamentado pelo governo. O Fundo Nacional de Cultura, também não regu-

lamentado, era utilizado através da lógica do favor e da decisão do ministro. Já o financiamento via leis de incentivo torna-se rapidamente na modalidade predominante de apoio à cultura, muito à frente das outras formas de financiamento.

Aliás, se houve política de cultura, ela se concentrou em ampliar a utilização das leis de incentivo pelo mercado. Enquanto no governo Itamar somente 72 empresas usaram as leis (CASTELLO, 2002, p.637), no governo Cardoso/Weffort este número cresceu, por exemplo, para 235 (1995); 614 (1996); 1133 (1997); 1061 (1998) e 1040 (1999), sendo que a queda acontecida de 1997 em diante decorre do processo de privatização das estatais; que, em geral, no Brasil investem mais em cultura que a iniciativa privada. Mas para expandir o número de empresas interessadas em “apoiar” a cultura, o governo usou de artifícios. Por exemplo, ao reformar as leis de incentivo ampliou o teto da renúncia fiscal, de 2% para 5% do imposto devido, e, principalmente, os percentuais de isenção. Antes eles ficavam entre 65 e 75%, com exceção da área audiovisual, na qual eram de 100%. Agora este último percentual era estendido para teatro, música instrumental, museus, bibliotecas e livros de arte.

Em resumo, a utilização de dinheiro público subordinado a decisão privada ampliou-se bastante. Um estudo sobre financiamento da cultura mostrou que o uso de recursos sofreu profunda transformação entre 1995, 66% das empresas e 34% de renúncia fiscal, e 2000, 35% das empresas e 65% de renúncia fiscal (DÓRIA, 2003, p.101). Em outras palavras, as leis de incentivo ao investimento privado em cultura estavam desestimulando tal atitude, pois o dinheiro cada vez mais era público, entretanto, estranhamente, gerido pela iniciativa privada.

As críticas a esta política de retirada do Estado da decisão sobre as políticas de cultura são muitas (SARKOVAS, 2005; OLIVIERI, 2004; CASTELLO, 2002): 1. O poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus

departamentos de marketing; 2. Uso quase exclusivo de recursos públicos; 3. Ausência de contrapartidas; 4. Incapacidade de alavancar recursos privados novos; 5. Concentração de recursos. Em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estavam concentrados em 10 programas; 6. Projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas (Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Banco do Brasil etc); 7. Apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial; 8. Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado, em 1998/99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Assim, com exceção de algumas políticas setoriais, como a de bibliotecas e patrimônio (Projeto Monumenta) e a legislação acerca do patrimônio imaterial, o longo período de oito anos de estabilidade da direção do Ministério da Cultura, contraposto ao quadro anterior de instabilidade, pouco colaborou para consolidação institucional do Ministério. Não aconteceram concursos para expansão ou substituição do quadro funcional, nem programas significativos para qualificação do pessoal. Dos 2640 funcionários do Ministério em 2001, literalmente 49% estavam no IPHAN. Alguns temas das políticas culturais tinham sido abandonados, sem mais. Por exemplo, o tema das identidades, inclusive nacional (CASTELLO, 2002, p.655–656). Apesar da reforma da Lei do Audiovisual e da criação da Agência Nacional de Cinema, instalada institucionalmente fora do Ministério, muito pouca atenção foi destinada ao audiovisual, em especial à televisão, que tem um peso cultural enorme no país. O mesmo pode ser dito acerca da nascente cultura digital. Quanto às informações culturais – apesar do patrocínio do Ministério à pesquisa sobre economia da cultura realizada pela Fundação João Pinheiro, sem dúvida uma iniciativa importante

– nada foi desenvolvido junto aos órgãos nacionais de estatística objetivando a confecção de dados culturais. Enfim, o orçamento destinado à cultura no último ano do governo Fernando Henrique Cardoso/ Francisco Weffort sintetiza de modo sintomático a falta de importância do Ministério e a ausência de uma política cultural ativa. Ele foi de apenas 0,14% do orçamento nacional.

Desafios

O governo Lula e o ministro Gilberto Gil se defrontam em 2002 como complicadas tradições que derivam agendas e desafios: relações históricas entre autoritarismo e intervenções do estado na cultura; fragilidade institucional; políticas de financiamento da cultura distorcidas pelos poucos recursos orçamentários e pela lógica das leis de incentivo; centralização do Ministério em determinadas áreas culturais e regiões do país; concentração dos recursos utilizados; incapacidade de elaboração de políticas culturais em momentos democráticos etc.

A ênfase inicial do ministro artista, que transparece em seus discursos programáticos proferidos durante o ano de 2002 será reivindicar um conceito de cultura mais alargado, dito “antropológico”, como pertinente para ser acionado pelo Ministério (GIL, 2003, p. 10, 22, 44 e 45). Em consequência, o público privilegiado não serão os criadores, mas a sociedade brasileira. A outra ênfase dos discursos programáticos será a retomada do papel ativo do Estado nas políticas culturais (GIL, 2003, p. 11, 23, 24, 27 e 49). As críticas à retração do Estado no campo cultural no governo anterior são sistemáticas (GIL, 2003, p. 23, 49, 50, 51, 52 e 53). O desafio de construir políticas culturais em um regime democrático – já diagnosticado por José Álvaro Moises no governo passado (MOISES, 2001, p. 42.) – será enfrentado em plenitude. Gil irá assumir de modo perspicaz que: “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, p. 11).

Com esta nova concepção de cultura – talvez até excessivamente ampliada – o Ministério busca trabalhar em novas áreas. Alguns exemplos devem ser enunciados. A Secretaria de Identidade e Diversidade Culturais está atenta às culturas populares, inclusive com a realização de conferências nacionais. A Secretaria do Audiovisual, depois que o Ministério conseguiu trazer para seu interior a ANCINE, propôs sua transformação em ANCINAV, estendendo sua atuação para a área do audiovisual, pensada de modo integrado. Talvez ingenuamente a reação brutal da grande mídia contra qualquer regulação, social e democrática da área não foi devidamente prevista, o que ocasionou a retirada do projeto. A Secretaria, entretanto, desenvolveu um significativo projeto de produção de documentos com a Rede Pública de Televisão, o DOC-TV. Iniciativas foram realizadas na área da cultura digital, inclusive um edital para estimular a criação de jogos eletrônicos. A atuação internacional do Ministério foi bastante alargada. A presença de um nome internacional como o de Gilberto Gil à frente do Ministério certamente teve um papel importante nesta internacionalização. Neste patamar, o Brasil assumiu posições políticas importantes como a luta pela diversidade cultural no relevante encontro da UNESCO, realizado em Paris em 2005, sobre o tema. Estranhamente a reforma administrativa acontecida no início da gestão não dotou o Ministério de uma nova e potente estrutura institucional para realizar esta conexão internacional.

A atenção com a economia da cultura e os indicadores culturais também ampliou a atividade do Ministério abarcando zonas hoje vitais para pensar a cultura na contemporaneidade. Os acordos com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística para a produção de informações sobre a cultura no Brasil deram resultados concretos no final de novembro de 2006 com a divulgação pública pelo IBGE dos primeiros dados. Com relação à economia da cultura, as iniciativas mais relevantes foram

o debate sobre economia criativa, a realização de seminários internacionais sobre o tema e a conquista da instalação de um Centro Internacional de Economia Criativa no Brasil, voltado, em especial, para os países em desenvolvimento. Resta, entretanto, dar concretude a tais iniciativas.

Para a revisão das políticas de financiamento foram realizadas consultas amplas à sociedade. O Fundo Nacional de Cultura passou a ser definido com base na concorrência de projetos e o uso de editais para apoio à cultura foi incentivado e adotado, inclusive por empresas estatais, a exemplo da Petrobrás, a maior empresa patrocinadora da cultura no Brasil. As leis de incentivo reformuladas foram apresentadas à sociedade, mas ainda não estão em funcionamento, condição para avaliar se os vícios anteriores podem ser superados. Entretanto, uma certa correção dos desequilíbrios regionais já foi conquistada.

Alguns projetos assumidos por secretarias e organismos do Ministério merecem destaque, pois buscam consolidar institucionalmente a área de cultura com base em políticas de Estado, porque não restritas a um governo determinado. A constituição de um Sistema Nacional de Cultura, que articula os governos federal, estaduais e municipais, sem dúvida, é um projeto vital nesta perspectiva de institucionalização de mais longo prazo. O Plano Nacional de Cultura, votado pelo Congresso Nacional, como política de Estado, também é fundamental para uma institucionalização da cultura, que supere as limites das instáveis políticas de governo. A criação de Câmaras Setoriais para debater com criadores as políticas de cultura, também dá maior institucionalização à atuação do Ministério, pois possibilita a elaboração, interagindo com a sociedade civil, de políticas públicas, em lugar de meras políticas estatais de cultura.

A descentralização das atividades do Ministério também é essencial para sua maior institucionalização. Nesta perspectiva, um programa como os Pontos de Cultura, que financiam

pólos de criação e produção culturais – e não atividades eventuais – em todo o país são fundamentais para dar capilaridade à atuação ministerial.

Mas a ausência de uma política consistente de formação de pessoal qualificado para atuar na organização da cultura, em níveis federal, estadual e municipal, continua sem solução e consiste em um dos principais obstáculos para a institucionalização do Ministério e uma gestão mais qualificada e profissionalizada das instituições culturais no país. Nesta área, a atuação do Ministério foi praticamente nula.

O Ministério, apesar da persistência de algumas fragilidades institucionais e mesmo da ausência de uma política cultural geral discutida com a sociedade e consolidada em documento, deu passos significativos no sentido de restituir um papel ativo ao Estado no campo cultural. O orçamento triplicado, apesar de ainda não ter chegado ao 1% reivindicado, aponta este novo lugar para as políticas culturais no Brasil. A opção de Gilberto Gil pela abrangência na atuação do Ministério da Cultura trouxe inúmeros desafios, mas soube enfrentar alguns dos dilemas mais recorrentes das políticas culturais da nação e prover a democracia brasileira da capacidade de formular e implementar políticas públicas de cultura.

Referências

ABDANUR, Elizabeth França. *Os “Ilustrados” e a política cultural em São Paulo. O Departamento de Cultura na Gestão Mário de Andrade (1935–1938)*. 1992. Dissertação (Mestrado em História), UNICAMP, Campinas.

BADARÓ, Murilo. *Gustavo Capanema. A revolução na cultura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBALHO, Alexandre. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1998.

BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular. Os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004.

BARCELOS, Jalusa. CPC-UNE. *Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Mônica Rugai. *O espelho da nação: a cultura como objeto de política no governo Fernando Henrique Cardoso*. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BERLINK, Manoel T. *Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

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

CAETANO, Daniel (org.) *Cinema brasileiro 1995–2005*. Ensaios de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar e FIGUEIREDO, Rubens (Orgs.) *A Era FHC: um balanço*. São Paulo: Cultura, 2002, p. 627–656.

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.) *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: FAPERJ/DP&A/UNI – RIO, 2003, p. 95–108.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade na Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

DÓRIA, Carlos Alberto. *Os federais da cultura*. São Paulo: Biruta, 2003.

FERREIRA, Juca. ANCINAV: omissão ou missão? In: *Teoria e Debate*. São Paulo, v. 60, p. 64–67, nov./dez. 2004.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. *A indústria cultural no quadro da*

economia brasileira. Brasília: MINC, 1987.

GARCIA, Nelson Jahr. *Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Loyola, 1982.

———. *Sadismo, sedução e silêncio: propaganda e controle ideológico no Brasil (1964–1980)*. 1989. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.

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

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e o ministério*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/IPHAN, 1996.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro/Brasília, Nova Fronteira/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MEIRA, Márcio. Uma política republicana. In: *Teoria e Debate*. São Paulo, v. 58, 60–65, maio/jun. 2004.

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

———. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MINC, 1995.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. Brasília: MINC, 2005.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro e outros. *Cultura e democracia*. Volume I. Rio de Janeiro: Edições Fundação Nacional de Cultura, 2001, p.13–55.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro (orgs.) *Estado Novo. Ideologia e poder*. Rio de

Janeiro: Zahar Editores, 1982.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal. Leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo, Escrituras/Instituto Pensarte, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

———. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

PONTES, Ipojuca. *Cultura e modernidade*. Brasília: Secretaria de Cultura, 1991.

RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935–1938)*. São Paulo, Humanitas, 2001 (Dissertação de mestrado em História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999).

RAMÍREZ NIETO, Jorge. *El discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna en Brasil*. Bogotá: Universidad Nacional de Colômbia, 2000.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais entre o possível e o impossível. Texto apresentado no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, 2006.

RUBIM, Antonio Albino Canelas e RUBIM, Lindinalva. Televisão e políticas culturais no Brasil. In: *Revista USP*. São Paulo, n.61, p.16–28, mar./abr./maio 2004.

SARCOVAS, Yacoff. O incentivo fiscal no Brasil. In: *Teoria & Debate*. São Paulo, n. 62, p. 58–62, abr./maio 2005.

SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELÍN, Elizabth e outros. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000, p. 27–44.

SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964–1969. In: ————. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61–92.

SERFATY, Clara. Políticas culturais interestatales y programas de intercambio cultural. In: JÁCOME, Francine (Org.) *Diversidad cultural y tensión regional: América Latina y el Caribe*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1993, p.105–118.

SOUZA, José Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo. 1991, Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo.

SOUZA, Márcio. *Fascínio e repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000 (Cadernos de Nosso Tempo número 02).

TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria de Castro (Org.) *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.71–108.

———. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas, 1987.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema. Ministro da Cultura. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.251–269.

Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença

*Alexandre Barbalho**

O problema da identidade nacional coloca-se de forma incisiva e recorrente aos intelectuais da América Latina antes mesmo da constituição de suas nações independentes. Qual o caráter dessa população de brancos colonizados, vivendo em meio a negros boçais e índios indolentes, se questionavam nossos pensadores informados pelas teorias sócio-biológicas e racistas vigentes no século XIX.

*
Professor do PPG em Políticas
Publicas e Sociedade da UECE

Ou quais as características destas civilizações miscigenadas, crioulistas, híbridas, transculturais, sincréticas que se estabeleceram nos trópicos, vem se perguntando teóricos das mais diversas correntes culturalistas desde o início do século passado até os dias correntes (ABDALA JÚNIOR, 2004).

No Brasil, a discussão sobre a identidade nacional tornou-se, talvez, mais recorrente do que nos seus vizinhos latino-americanos. Em primeiro lugar, pelo tamanho continental do país e o processo histórico de sua ocupação que envolveu não apenas o colonizador português, mas diversas etnias indígenas e africanas, afora outros migrantes europeus e os asiáticos, além dos fortes fluxos migratórios internos.

Em segundo lugar, pela pobreza, ou mesmo inexistência, de um campo intelectual no Brasil colonial, imperial e republicano até, no mínimo, os anos 1930, o que sempre dificultou reflexões críticas e independentes no país, bem como sua sistematização e permanência. É vastamente conhecida a proibição da metrópole portuguesa no que diz respeito à criação de instituições de ensino, seja qual for o nível, de editoras, de jornais, enfim, de toda instituição produtora de bens simbólicos na sua colônia americana¹. As coisas só começam a mudar, e muito lentamente, com a vinda de D. João VI e toda sua corte em 1808 para tomar um impulso considerável para a época no período de D. Pedro II – impulso motivado pela preocupação do Imperador em estabelecer alguns elementos iniciais de nacionalidade.

São exemplos desse melhoramento da vida intelectual e artística e de constituição mínima do campo cultural no século XIX: a vinda da Missão Artística Francesa, as bolsas de estudos concedidas aos artistas, a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Imperial de Belas-Artes, da Biblioteca e do Museu Nacional etc.

O período da velha Primeira República não facilita este processo constitutivo. Diante de um excipiente mercado de bens

¹ Na América hispânica, ao contrário, como informa Sérgio Buarque de Holanda (1991), a primeira das vinte e cinco universidades criadas na época da colonização surgiu em 1538. Em 1535, tem-se notícias dos primeiros livros impressos na Cidade do México, local onde um século depois se iniciaria a imprensa periódica americana com a publicação da primeira *Gaceta* (1671).

simbólicos, sobressai, em todo esse período, a forte dependência de nossos artistas e pensadores em relação aos aparelhos estatais (raramente ligados a questões culturais) configurada nas sinecuras, cargos no funcionalismo público que permitem sua sobrevivência material.

A situação se diversifica a partir do período getulista, com a construção institucional na área da cultura, o fortalecimento de indústrias culturais, como a cinematográfica, a radiofônica, a editorial e a jornalística e o surgimento de nossas primeiras universidades, permitindo alguma independência aos nossos produtores simbólicos.

De todo modo, na sociedade brasileira, onde historicamente a representação política é pouco firme, essa debilidade marca a identidade de seus intelectuais e artistas. Para Marilena Chaui (1986), estes oscilam entre a posição de “Ilustrados”, donos da opinião pública, ou de “Vanguarda Revolucionária” e educadora do povo. Contudo, há em ambas a opção pelo poder e pela tutela estatais.

O que se propõe neste ensaio é discutir as políticas federais de cultura, tendo como recorte temático a discussão acerca da identidade, da diversidade e da diferença. O recorte temporal privilegiará aqueles momentos de nossa história republicana nos quais, se não há políticas culturais claramente definidas, se percebe forte investimento (político, simbólico, financeiro) no setor: o período Vargas, o regime militar e os governos FHC e Lula.

Por política cultural, se entende não apenas as ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, “o confronto de idéias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01). Nesse sentido, elas são criativas e propositivas, ao produzirem discursos, e detentoras de poder simbólico atuante no campo cultural².

2 Assim, discordamos de Miller e Yúdice quando defendem que a política cultural “é mais burocrática que criativa ou orgânica” (MILLER; YÚDICE, 2004, p.11) – se entendermos aqui burocracia em seu uso comum de trabalho repetitivo e ineficiente.

Portanto, não irei me deter aqui na materialização das políticas para a cultura na formação, produção, financiamento, circulação e consumo – por exemplo, leis de financiamento, editais, programas de circulação musical como Projeto Pixinguinha etc. O objeto de reflexão será os discursos publicizados em textos oficiais e que, através de seus procedimentos próprios, exercem seus poderes e perigos (FOUCAULT, 1998).

A diversidade mestiça e a criação da nacionalidade

O primeiro momento de intervenção sistemática do Estado brasileiro na cultura ocorre após a “Revolução de 1930”. Quando assume o governo, Getúlio Vargas procura unir o país em torno do poder central, construir o sentimento de “brasilidade”, reunindo a dispersa população em torno de idéias comuns, e elaborar uma nova visão do homem brasileiro (BARBALHO, 1998).

Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes “cultura” e “política” formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da “Nação”. Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional.

Naquele momento, era fundamental romper com a leitura dominante sobre o povo brasileiro de orientação racista e que denegria o mestiço, grande maioria da população, qualificando-o de preguiçoso, insolente e pouco capacitado. Por sua vez, os intelectuais a serviço do regime precisavam manter uma certa continuidade com o passado, com a tradição. Eles recorrem,

então, ao recém-lançado livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, o qual converte em positividade o que era antes negativo, ou seja, a mestiçagem entre o branco, o índio e o negro.

Freyre não escreve sua obra para atender às necessidades do regime, até porque não é possível restringir a força ideológica da sua obra ao período getulista. Como situa Carlos Guilherme Mota (1977), sua obra, como produção cultural e elemento das relações de dominação, situa-se em uma esfera próxima àquela na qual funcionam os mecanismos de controle social. Mas o governo Vargas se aproveita da abertura teórica que a “ideologia da mestiçagem” possibilita, produzindo, com seu respaldo, um discurso contrário à “ineficiência inata” do povo.

Inconciliável com o novo momento do país, essa imagem é substituída por uma apologia do homem brasileiro, apologia que se sustenta na positividade da mistura entre as três raças. Assim, a população mestiça é valorizada e incorporada à nacionalidade. O discurso enaltecedor do homem brasileiro pode ser visto como peça de um discurso maior que procura legitimar o próprio regime. A questão é de ordem política e cultural: a valorização do homem brasileiro e sua relação com o Estado. Nesse sentido, uma de suas preocupações é demonstrar que o regime transcende ao aspecto meramente econômico e político, possuindo também uma base cultural.

Portanto, a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional. O “popular”, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da “cultura brasileira”, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo.

A transformação do popular em nacional e deste em típico

corresponde a um movimento ideológico, denominado por Marilena Chaui (1986) de “Mitologia Verde-Amarela” que se transveste em palavras-de-ordem adequadas a cada contexto histórico. No Estado Novo era *Construir a Nação*, permitindo ao Estado intervir na cultura como elemento dessa construção.

Sob essa perspectiva, nos anos 1930/40 surgem diversas instituições culturais: o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), etc. É criado, também, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que coordenava várias áreas: radiodifusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Além de fazer a propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas. Para chegar em todo o Brasil, o DIP cria departamentos estaduais que, executando as linhas de ação determinadas pelo órgão federal, desempenham papel importante no projeto de “construção da nação”.

Todos estes espaços criados dentro do governo para a atuação dos mais variados produtores culturais estavam inseridos na ótica do corporativismo getulista: ao Estado cabe decidir o quê e a quem conceder determinados benefícios.

A diversidade na unidade e a integração nacional

Depois do período getulista, outro momento de nossa história que observa a intervenção sistemática do Estado no campo cultural é o do regime militar instaurado em 1964. Nesse momento, a preocupação das elites dirigentes não é mais “criar uma nação”, e sim garantir sua integração. No entanto, mais uma vez, a cultura é percebida como elemento central na garantia da nacionalidade.

Por sua vez, ao regime militar não interessa apresentar-se como ruptura radical com o passado. Nesse sentido, ele dá con-

tinuidade ao pensamento sobre a cultura nacional, estabelecido durante o governo Vargas, mantendo certa tradição conservadora e ligando um momento ao outro.

A “Mitologia Verde-Amarela”, sempre re-trabalhada pelas elites brasileiras de acordo com o contexto, assume agora o lema *Proteger e Integrar a Nação*. Com isso, a cultura popular, elemento central dessa mitologia, é apropriada pela classe dominante através de determinada visão do nacional-popular que representa a nação de forma unificada.

Como situa Chauí (1986), para os ideólogos do regime militar a unidade não descarta a diversidade. O todo é diversificado, porém, no conceito, o todo se torna a diversidade do que é, em si, uno e idêntico. O nacional reforça a identidade diante do que vem do exterior, enquanto o popular atua no reforço no interior do país. A junção das duas instâncias ocorre através do Estado. Compreende-se, então, porque a consolidação nacional se constitui, no regime militar, em políticas culturais do “estado para o Estado”.

Para atuar na área cultural, o regime cria em 1966 o Conselho Federal de Cultura (CFC) que reúne intelectuais renomados e de perfil tradicional com função de elaborar a sua política cultural. O principal elemento unificador do CFC é a reverência ao passado, com um viés conservador, o que marca a direção que o Conselho dá à sua concepção de política e de cultura.

O lema da diversidade na unidade referenda a ação governamental na cultura, dando-lhe aspecto de neutralidade, de guardião da identidade brasileira definida historicamente. A miscigenação revela uma realidade sem contradições, já que o resultado do encontro entre as culturas passa por cima das possíveis divergências, e acaba por qualificar a cultura brasileira como democrática, harmônica, espontânea, sincrética e plural.

A política cultural do regime militar alcança seu ápice durante o governo Geisel (1974/1978), com a gestão de Ney Braga

no Ministério de Educação e Cultura (MEC). Esse período representa o ápice da busca em adequar uma ação cultural às pretensões políticas do regime.

Em 1975, é lançada a Política Nacional de Cultura (PNC), primeiro plano de ação governamental no país que trata de princípios norteadores de uma política cultural. Na apresentação que escreve para a PNC, Ney Braga ressalta a necessidade de valorizar a diversidade regional do país, mas expõe que o documento, elaborado com “valiosa contribuição do Conselho Federal de Cultura”, “procura definir e situar, no tempo e no espaço, a *cultura brasileira*” (BRAGA, 1975, p. 05 – itálico no original). Definir e situar as peculiaridades da “cultura brasileira”, especialmente aquelas resultado do sincretismo entre nossas principais bases civilizacionais (indígena, européia e negra).

Para os redatores da PNC, seu objetivo principal, “aspirar uma verdadeira política cultural” que promova “a defesa e a constante valorização da cultura nacional”, deve ser alcançado com a “plena realização do homem brasileiro como pessoa”. O humanismo, de fundo espiritual, defendido ao longo do documento, necessita dos princípios culturais para se concretizar, para formar “seres humanos *integrados harmoniosamente* na vida em sociedade” (POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA, 1975, p. 14 – itálicos meus).

Princípios que devem ser integrados de forma simultânea para dar conta da brasilidade cultural. Para tanto, faz-se necessário “*preservar* a sua *identidade e originalidade fundadas* nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro” (POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA, 1975, p. 08 – itálicos meus).

A perspectiva essencialista de identidade do PNC se revela nos valores a que se aspira preservar: originalidade, genuinidade, peculiaridade, enraizamento, tradição, fixidez, personalidade, vocação, perenidade, consciência nacional. Sempre

levando em conta as dimensões regional e nacional, estando a primeira submetida à segunda. A pluralidade que surge em algumas regiões se dilui no sincretismo, marca da brasilidade. Este é o significado peculiar da cultura brasileira e da personalidade de seu povo, “esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de criar”.

Os ideólogos da PNC observam, portanto, a diversidade contribuindo para a unidade nacional: “A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural e compreende a capacidade de *integrar* e *absorver* suas próprias alterações. A cultura, com tal sentido e alcance, é o meio indispensável para *fortalecer* e *consolidar a nacionalidade*” (POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA, 1975, p. 09 – itálicos meus). Por sua vez, a unidade nacional se salvaguarda na medida em que se protege dos valores estrangeiros impostos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural, como ditam as normas da Ideologia de Segurança Nacional.

O objetivo principal da PNC, defender e valorizar a cultura brasileira, se desdobra em cinco objetivos básicos: 1. O conhecimento — imprescindível na sua revelação do âmago e da essência do homem brasileiro, de sua vida e cultura; 2. A preservação dos bens de valor cultural — para manter perene o núcleo irredutível e autônomo da memória e da cultura nacionais; 3. O incentivo à criatividade; 4. A difusão das criações e manifestações culturais; 5. A integração — fundamental para, além das diversidades (regionais) e adversidades (influências estrangeiras), se plasmar e fixar a personalidade harmônica brasileira e a sua segurança, convergindo com os interesses da política de segurança nacional.

Uma forma encontrada para viabilizar a unificação da política cultural é a promoção de encontros nacionais de cultura, nos quais participam representantes culturais de todos os estados da federação. No Encontro de Secretários

de Cultura realizado em julho de 1976 em Salvador, o tema central é “Política integrada de cultura”. Ney Braga afirma em seu discurso que o evento reforça a construção da “Cultura Nacional”. Cultura homogênea em sua essência, diversificada pelas contribuições recebidas, em constante transformação e, ao mesmo tempo, fiel e leal ao passado.

Raymundo Moniz de Aragão, presidente do Conselho Federal de Cultura (CFC), declara na abertura dos trabalhos:

Não foi esquecida a delicada questão da cultura brasileira tomada em sua dupla dimensão; a regional e a nacional, por forma que se logre a integração e do mesmo passo a preservação do que é especificamente nacional, uma vez que o almejado é a unidade e não a uniformidade (ARAGÃO, 1976, p.37).

Como podemos notar, o tom da unidade cultural e, portanto, nacional perfila os discursos do Encontro Nacional de Cultura. Nos trabalhos reunidos no documento “Conclusões do Encontro de Secretários de Cultura – 1976”, Miguel Reale, relator do 5º Tema, “Integração regional da cultura”, propõe caracterizar culturalmente as regiões brasileiras sem, contudo, fracionar a unidade de cada estado ou território. Percebemos aí a preocupação com a unidade até no contexto interno de cada região.

O relatório final do Encontro, redigido por Diégues Júnior, conclui, a partir de todos os documentos apresentados:

de que um caminho comum pode ser encontrado; e neste caminho, o que é regional pode somar-se e pode multiplicar-se no contato entre regiões; e finalmente chegar ao nacional – já agora como *expressão perfeita da mesma identidade cultural através da personalidade nacional traduzida justamente por essa diversidade que, ao invés de chocar-se, pode somar. O Brasil – pode repetir-se sempre a idéia – é uno justamente pela diversidade* (DIÉGUES JÚNIOR, 1976, p. 270 – itálicos meus).

A mercadoria da diversidade e o estado-nação neoliberal

A redemocratização do país com a eleição de Collor de Mello não significou o estabelecimento de uma política cultural e o fortalecimento institucional do setor no governo federal. Pelo contrário, o novo presidente, de imediato, implementa uma política de “terra arrasada” na cultura com a extinção do recém-criado Ministério da Cultura (MinC) junto com diversas outras instituições como a Embrafilme e o SPHAN.

No entanto, seu governo dá continuidade à política de incentivo fiscal para a cultura iniciada no governo Sarney com a lei de 1986. Em termos básicos, este formato propõe uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo. Este, em contrapartida, investe recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. A idéia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, de introduzi-la na esfera da produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes (BARBALHO, 2005).

Na avaliação de Sarney, a ausência do Estado garantia “um espírito imensamente descentralizador, que transferia para a sociedade a iniciativa dos projetos, a mobilização dos recursos e o controle de sua aplicação” (SARNEY, 2000, p.38). No entanto, o pouco controle do poder público foi o calcanhar de Aquiles da lei. Acusada de vulnerável e de facilitar a sonegação e a evasão fiscal, não sobreviveu ao novo mandato presidencial. Outra crítica à Lei Sarney era a de que não distinguia entre os produtos culturais aqueles que eram viáveis comercialmente daqueles que necessitavam de apoio público.

Com o governo Collor e o ensaísta Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria de Cultura, criou-se a Lei 8.313 de Incentivo à Cultura 8.313, também conhecida como Lei Rouanet e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) que funcionava

como carteiras de crédito disciplinadas pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM). Para Candido Almeida (1994), o ineditismo do FICART era o reconhecimento do caráter comercial da cultura, disseminando seu entendimento como “investimento de possibilidades”. Ainda no âmbito federal, em 1993, o presidente Itamar Franco criou a Lei 8.685, a Lei do Audiovisual, específica para projetos de audiovisual nas áreas de produção, exibição, distribuição e infra-estrutura.

A mesma orientação pauta a atuação dos dois governos FHC na cultura. Apesar da recriação do Ministério da Cultura (MinC), tendo à frente o cientista político Francisco Weffort, a visão de Estado mínimo acompanhada pela política de incentivo fiscal reforçam a submissão da cultura à lógica do mercado.

Em 1995, Weffort modificou a Lei Rouanet e introduziu a figura do captador de recursos – o agente intermediário entre o artista e o empresário. Na avaliação de Cesnik e Malagodi (1998), a possibilidade de contratar esse prestador de serviço viabilizou a ligação dos produtores culturais com as grandes agências publicitárias e fortaleceu a adoção, por parte das empresas, do marketing cultural, evitado até então por sua baixa lucratividade.

A nova versão da lei reforçou o movimento de transferência para o mercado de uma parcela crescente da responsabilidade sobre a política cultural do país. Por um lado, o Estado abdica de determinar onde investir o dinheiro, o que deveria ocorrer dentro de um planejamento em longo prazo. Por outro, a escolha de qual projeto cultural deve receber o mecenato custeado pelo dinheiro público fica nas mãos dos empresários.

Por sua vez, a Lei Rounaet, desacompanhada de uma política nacional de cultura, reforçou as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere ao apoio à produção cultural. Este desnível foi observado pelo Ministério que procurou promover a divulgação nacional da lei e de suas vantagens junto aos

artistas, produtores, empresários e empresas de marketing, bem como ministrando cursos sobre elaboração de projetos, captação de recursos etc. . .

Em 1996, por exemplo, o MinC promoveu Fóruns Empresariais em sete cidades do país: Recife, Porto Alegre, Salvador, Campinas, Campo Grande, Florianópolis e Manaus. Foram realizados cursos de gestão cultural em Brasília, Belém e São Luís e distribuídos 15 mil exemplares da cartilha *Cultura é um bom negócio*, com instruções sobre o uso da Lei Rouanet.

A exigência de uma profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de marketing. . .) reforça uma outra desigualdade: a dos criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria.

Outra crítica bastante comum por partes dos artistas e produtores é a de que as empresas, mesmo com as facilidades financeiras e fiscais, só se interessam por projetos que tenham visibilidade midiático e/ou sucesso de público. Projetos em áreas tradicionalmente com pouca ou nenhuma repercussão junto aos meios de comunicação e ao grande público, como as artes cênicas, ou os projetos de experimentação de linguagem, de qualquer que seja a área, encontram muitas dificuldades para captar recursos pelas leis de incentivo.

O resultado é que os criadores passam cada vez mais a ter que adequar suas criações à lógica mercantil. Antes de tudo, ensinam os manuais de marketing cultural, faz-se necessário conhecer o público consumidor, as empresas voltadas para esse público, o interesse da mídia pelo projeto, fazer pesquisas quantitativas e qualitativas. . . Na competição cada vez mais acirrada entre os criadores pelo patrocínio privado, obtêm sucesso aqueles que se identificam ou estão submetidos ao pensamento e ao gosto dominantes.

A lógica do mercado termina por pautar a discussão acerca da identidade nacional e da diversidade cultural. O governo FHC não está preocupado com a “segurança nacional”, nem, portanto, com a integração e a salvaguarda da cultura brasileira, mas com a formação de um mercado nacional e internacional para os diversos bens culturais produzidos no país.

Em seu texto de apresentação a um livro publicado pelo MinC, Fernando Henrique Cardoso destaca que a força da música popular brasileira exemplifica como o temor da perda da nossa identidade com a “invasão” de produtos culturais estrangeiros é infundado. Na sua avaliação, seria ridículo querer salvaguardar as “glórias nacionais” da cultura pois elas dispensariam salvadores. O que se coloca é uma questão de mercado, a da defesa do mercado interno, bem como a conquista do mercado externo.

A MPB, continua Cardoso, é a área paradigmática “daquilo que a cultura brasileira tem de mais excitante: a riquíssima diversidade aurida das múltiplas fontes da nossa formação histórica”. Portanto, “muito ao contrário do nacionalismo xenófobo, eminentemente defensivo, essa cultura (brasileira) em ebulição inspira uma visão autoconfiante do Brasil em tempos de globalização” (CARDOSO, 1998, p. 14).

O texto introdutório do ministro Weffort para a mesma publicação comunga com o texto de Cardoso ao afirmar que uma das maiores riquezas do país seria a sua diversidade cultural e uma identidade em construção. Não se encontra aqui o pensamento essencialista, nem integrador da PNC, a não ser que a essência da cultura e seu elemento integrador seja o mercado... Na avaliação de Weffort, “a área da cultura é, não obstante as restrições ao gasto público em geral, beneficiária do período de estabilidade econômica aberto pelo Plano Real. Ampliou-se o mercado como um todo e, assim, as possibilidades de novos investimentos culturais” (WEFFORT, 1998, p.17).

A estabilidade econômica atraiu a iniciativa privada para compor com os esforços da administração pública no desenvolvimento cultural e de seu mercado, que em algumas áreas é um dos maiores do mundo. O desafio que tem que ser enfrentado é o “de descobrir os meios de chegar a ele (ao mercado cultural)” (WEFFORT, 1998, p. 23). Apesar de reconhecer que a finalidade da cultura não é o mercado, mas a formação identitária, Weffort não deixa de ressaltar a nossa “identidade” como amplo mercado produtor e consumidor de cultura, inclusive com necessidade de importar o que não produzimos. Não custa nada “lembrar sempre que a cultura é também um investimento e que, como tal, cria empregos e oportunidades de lucro” (WEFFORT, 1998, p. 25). O que implica, por exemplo, em gerar programas que estimulem a exportação de bens culturais.

Weffort conclui seu texto afirmando que o Brasil não tem porque temer a globalização, pois é formado por um povo de “enorme vitalidade cultural” e que segue conquistando os “sentidos da sua identidade”. O que o país deve é se preparar para se mostrar ao mundo pois as “nossas fronteiras estão abertas” e “todas as fronteiras se abrem para nós”.

Em outro texto, publicado na série Cadernos do Nosso Tempo e editada pela Funarte (MinC), Weffort defende que o Estado deve promover a cultura, observando-a como um valor em si e como produto de mercado, pois “é impossível deixar de reconhecer a relevância do mercado no mundo da cultura, assim como a da cultura na economia” (WEFFORT, 2000, p. 65). E os bens culturais que não formos capazes de produzir teremos que importar, pois devemos estar bem preparados, ou em outras palavras, devemos entrar na modernidade da cultura e da educação para podermos responder às exigências da modernidade econômica. Parceria entre Estado e mercado: a solução para o aprimoramento da democracia brasileira e o crescimento da economia nacional.

Perceber a aceitabilidade da mercadoria cultural e o seu papel no desenvolvimento econômico brasileiro, para Weffort esta perspectiva difere a concepção de política cultural do governo FHC da tradição estabelecida por pensadores como Mário de Andrade nos anos 1920 e 1930 e que chegou aos anos 1990. Nada mais apropriado para um presidente que, em determinado momento, afirmou querer encerrar o modelo varguista do Estado brasileiro.

A diversidade e as identidades nacionais

Ao analisarmos a atuação do Ministério da Cultura no primeiro governo Lula, observaremos uma outra perspectiva em relação aos períodos analisados anteriormente: a questão identitária se pluraliza. É recorrente nos documentos e falas oficiais o uso no plural de palavras como política, identidade e cultura: as políticas públicas, as identidades nacionais e as culturas brasileiras.

A diversidade não se torna uma síntese, como no recurso à mestiçagem durante a era Vargas e na lógica integradora dos governos militares, nem se reduz à diversidade de ofertas em um mercado cultural globalizado. A preocupação da gestão Gilberto Gil está em revelar os brasis, trabalhar com as múltiplas manifestações culturais, em suas variadas matrizes étnicas, religiosas, de gênero, regionais etc.

Tal perspectiva inclusiva de política cultural não se limita ao Ministério da Cultura, mas se encontra em outras áreas institucionais, como, por exemplo, no Ministério da Educação, no Ministério do Meio Ambiente etc.

No caso específico do Ministério da Cultura é criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural. Na avaliação de seu Secretário, o ator Sergio Mamberti, a nova instituição tem três desafios centrais:

- a) participar nos debates internacionais em torno da diversidade cultural;
- b) promover o melhor entendimento do conceito de diversidade cultural no contexto da cultura brasileira e trabalhar de maneira transversal aos segmentos governamentais e da sociedade civil;
- c) estabelecer diálogos com grupos e redes culturais representativos da diversidade cultural brasileira ainda excluídos do acesso aos instrumentos de política pública de cultura e contribuir para o aperfeiçoamento dos mecanismos de proteção e promoção da nossa diversidade cultural (MAMBERTI, 2005, p.13).

Sobre o primeiro ponto levantado por Mamberti, podemos perceber que o MinC vem participando de forma mais ativa nos debates internacionais sobre política cultural e diversidade, estabelecendo intercâmbios com países africanos e latino-americanos, bem como travando um forte diálogo conceitual e parcerias com a UNESCO, inclusive no esforço de desenvolverem juntos uma Convenção Internacional sobre a Proteção e Promoção da Diversidade Cultural.

A preocupação em avançar no debate teórico sobre a questão identitária e da diversidade, presente no segundo desafio colocado por Mamberti, foi o tema central do Seminário Diversidade Cultural Brasileira realizado em 2004. Aos participantes do seminário se propôs um roteiro de discussão cujo principal problema do era pensar respostas ao paradoxo colocado pela Revolução Francesa: o da efetivação máxima e concomitante em uma mesma sociedade da liberdade e da igualdade. Ou nas palavras do documento: “o antagonismo entre uma cidadania universal-inclusiva e outra particular-plural.”

No entanto, o roteiro parece assumir a “posição oficial” do Ministério ao propor que a fraternidade (terceiro elemento da tríade) seja a mediadora deste “antagonismo” e fortalecendo o pólo universal-inclusivo: “O grande desafio do Estado nacional e da sociedade internacional organizada hoje é exercer sua função agregadora, favorecendo o diálogo em lugar do conflito,

estimulando a criatividade de forças centrífugas, sem permitir que o caos acabe por inviabilizar a criação” (LOPES, 2005, p. 26). Voltaremos a esta discussão na parte final deste ensaio.

Por fim, podemos perceber a terceira questão colocada à Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural na realização do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares que aconteceu em 2005. A proposta é discutir meios para atingir determinados setores pouco ou nada contemplados pelas políticas do MinC.

Na avaliação de Juca Ferreira, secretário executivo do Ministério, há, na instituição, uma nova visão de cultura com viés antropológico que valoriza todos os modos de expressão, daí a necessidade do MinC em chegar às culturas populares, às etnias, aos grupos étnicos, aos trabalhadores, dando “a importância devida a essas expressões culturais, conferindo-lhes o justo valor cultural, preenchendo lacunas e reparando erros” (FERREIRA, 2005, p.19).

A preocupação do MinC com os grupos e redes excluídos do raio de alcance do Ministério motivou a criação de um dos mais importantes programas da gestão Gilberto Gil, o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva.

Na compreensão de Célio Turino, coordenador do programa, o Cultura Viva se volta para aqueles que denomina de “os sem Estado”, ou seja, os milhares de brasileiros e brasileiras que não acessam os direitos básicos da cidadania, inclusive o cultural. Em sua busca por um “Estado ampliado”, o Cultura Viva promove o

acesso aos meios de formação, criação, difusão e fruição cultural, cujos parceiros imediatos são agentes culturais, artistas, professores e militantes sociais que percebem a cultura não somente como linguagens artísticas, mas também como direitos, comportamento e economia (TURINO, [s/d], p.15).

A principal ação do Programa Cultura Viva é o Ponto de Cultura com o qual, através de um edital de seleção pública, o Minc apóia projetos culturais promovidos pela sociedade civil. O intuito é estabelecer uma rede entre estes pontos e o Estado de modo a promover o fluxo de informação, conhecimento, experiência.

E as diferenças...

Nessa breve passagem sobre os momentos paradigmáticos das relações entre Estado e cultura no Brasil se percebe como a questão da identidade nacional é recorrente a todos os períodos analisados. É como se fosse um enigma a ser desvendado pelos intelectuais orgânicos de cada governo, cuja possibilidade de resposta parece necessariamente passar pela questão da diversidade cultural.

No entanto, como se observou, há algumas peculiaridades que se revelam em cada momento. Nos governos de Vargas e dos militares, interessados, respectivamente, em construir e integrar a Nação, o discurso acerca da identidade nacional conhece uma forte continuidade baseada no conceito de mestiçagem abordado de forma conservadora. A cultura mestiça garante que da diversidade de raça e de região surja a essência da brasilidade.

O caminho perseguido por estes dois momentos de autoritarismo da história brasileira trabalha a identidade nacional, como diria Stuart Hall, “em termos de uma cultura partilhada, uma espécie de ‘ser verdadeiro e uno’ coletivo, oculto sob os muitos outros ‘seres’ mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham” (HALL, 1996, p.68). Por este viés, a identidade cultural fornece unicidade a um povo, a sua essência, através de referências e sentidos estáveis que pairam intocáveis sobre os conflitos e divisões sociais.

O retorno à democracia nos anos 1990 comunga com o fortalecimento no Brasil do ideário neoliberal que os governos FHC assumem como seu. A consequência para o campo cultural é a ratificação da política de incentivos fiscais iniciadas no governo Sarney. O discurso identitário, se perde o essencialismo autoritário e conservador dos anos 1930/40 e 1960/70, passa a ser pautado pela lógica do mercado globalizado. Uma vez posto em xeque o lugar unificador e integrador da identidade nacional, parece prevalecer o discurso liberal da diversidade, onde todos são iguais perante o mercado.

Com o governo Lula, tem-se uma reavaliação do que seria a identidade nacional brasileira que aponta para o pluralismo e a incorporação de expressões culturais historicamente excluídas. A diversidade não resulta mais em uma síntese, pelo contrário, é o pólo identitário que cede à diversidade e se multiplica em identidades. Há, por sua vez, a crítica à concepção mercadológica da cultura e a cobrança do papel fundamental do Estado como elaborador e executor de políticas culturais.

No entanto, mesmo fazendo referências às diferentes culturas, a gestão do ministro Gilberto Gil não consegue romper com a busca de uma harmonia entre os brasis. Não se coloca na sua radicalidade (no sentido de raiz e não de sectarismo) a questão da identidade em seu conflito com a alteridade, com a diferença. A relação identidade/diversidade é fundamental para se perceber as diversas manifestações culturais que funcionam como referências identitárias, e muitas vezes efêmeras, para os vários grupos de uma sociedade. Os sentidos assumidos, portanto, não são fixos e sim processuais e a identidade deixa de ser um fato consumado para ser uma produção.

Acontece que a diversidade não dá conta dos conflitos entre as culturas. Seu pressuposto é o da convivência harmoniosa, a fraternidade entre os povos do ideário iluminista que apontei acima no discurso de Lopes. Ou como na apresentação de Gil-

berto Gil ao Seminário Diversidade Cultural Brasileira:

São fundamentais o respeito, a valorização e o convívio harmonioso das diferentes identidades culturais existentes dentro dos territórios nacionais (...) podemos e devemos reconhecer e valorizar as nossas diferenças culturais, como fator para a coexistência harmoniosa das várias formas possíveis de brasilidade (GIL, 2005, p. 07).

Esta concepção é a mesma que informa o discurso da UNESCO, órgão com o qual o Brasil vem construindo várias parcerias na área das políticas culturais. O título de seu relatório preparado pela Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento e publicado em fins dos anos 1990 chama-se, sugestivamente, *Nossa diversidade criadora*. Creio que a esta perspectiva cabem a observações críticas de Tomaz Tadeu da Silva:

Na perspectiva da diversidade, a diferença e a identidade tendem a ser neutralizadas, cristalizadas, essencializadas. São tomadas como dados ou fatos da vida social diante dos quais se deve tomar posições. Em geral a posição socialmente aceita e recomendada é de respeito e tolerância para com a diversidade e a diferença. Mas será que as questões da identidade e da diferença se esgotam nessa posição liberal?" (SILVA, 2000, p. 73).

A questão que se coloca é como uma política pública de cultura, além de trabalhar com as identidades e a diversidade, pode incorporar as diferenças. Como lidar com as manifestações culturais que não se encaixam harmoniosamente como peças de um quebra-cabeça porque suas arestas não permitem. Não se trata do respeito tolerante ao Outro, daquilo que Slavoj Žižek denominou de noção horizontal da diferença, onde as diferenças acabam se ajustando em um mosaico cuja figura é a da Humanidade.

A questão é afirmar as diferenças verticais, os antagonismos que atravessam a sociedade. É preciso “reafirmar a noção de um

antagonismo inerente que constitui o campo social” (ZIZEK, 2002, p.13). Em outro texto, Zizek aborda a lógica da “cultura descafeinada”, ou seja, a forma como a contemporaneidade vive suas manifestações como estilo de vida, ou seja, uma cultura sem paixão, sem crença, e não como um modo de vida substancial. Na atualidade, negamos todos aqueles que experimentam a cultura “de forma imediata, todos os que não guardam certo distanciamento em relação a ela” (ZIZEK, 2004, p.13).

Claro que não há uma resposta pronta para a questão. Mas o passo inicial é assumir a existência das diferenças irremediáveis. Parece-me que o MinC se orienta nesse sentido quando traz o debate para dentro do governo. No Seminário Diversidade Cultural Brasileira o conflito está posto claramente pelos formuladores do roteiro. As respostas foram muitas e entre elas a reflexão de Jacyntho Brandão converge com o que estou expondo. Portanto, para finalizar este ensaio, recoloco ao debate os termos com os quais Brandão participou do seminário promovido pelo Ministério. Entre outras implicações, uma política cultural justa, na sua definição, seria a que provocasse “embates entre diferenças, balançando as certezas da cultura dominante”, tendo consciência que as “relações culturais são por natureza conflituosas” (BRANDÃO, 2005, p. 82).

Referências

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Candido. *A arte é capital: visão aplicada do marketing cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ARAGÃO, Raimundo Moniz de. *Política nacional de cultura*. In:

CONCLUSÕES DO ENCONTRO DE SECRETÁRIOS DE CULTURA, 1976. Brasília: MEC/DAC, 1976. p.13–16.

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: Unijuí, 1998.

BRAGA, Ney. Discurso. Boletim do CFC, Rio de Janeiro, n. 23, 1976.

BRANDÃO, Jacintho. A tradição da diversidade cultural (ensaio de tipologia). In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 47–88.

CARDOSO, Fernando Henrique. Prefácio. In: WEFFORT, F.; SOUZA, M. (Org). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 13–16

CESNIK, Fábio de Sá; MALAGODI, Maria Eugênia. *Projetos culturais*. São Paulo: Fazendo Arte, 1998.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Regionalização e inter-regionalização da cultura*. CONCLUSÕES DO ENCONTRO DE SECRETÁRIOS DE CULTURA, 1976. Brasília: MEC/DAC, 1976. p.17–24.

FERREIRA, Juca. Um grande encontro no coração do Brasil: a mudança pela cultura. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES. Brasília: Ministério da Cultura, 2005. p. 19–20.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

GIL, Gilberto. Apresentação. In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 7–8.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996. p.68–74.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro:

José Olympio, 1991.

LOPES, Antonio Herculano. Diversidade cultural: o que fazer. In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 25-46.

MAMBERTI, Sérgio. Políticas públicas: cultura e diversidade. In: LOPES, A.; CALABRE, L. (Org). *Diversidade cultural brasileira*. Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 15-18.

MCGUIGAN, Jim. *Culture and the public sphere*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

MILLER, TOBY; YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.

POLÍTICA NACIONAL DE CULTURA. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1975.

SARNEY, José. Incentivo à cultura e sociedade industrial. In: JELÍN, Elizabeth et al. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000. p. 27-44.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: ——— (Org) *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

TURINO, Célio. Desescondendo o Brasil profundo. In: CULTURA VIVA – PROGRAMA NACIONAL DE CULTURA, EDUCAÇÃO E CIDADANIA – 2. ed.. Brasília: Ministério da Cultura, s/d. p. 15-17.

WEFFORT, Francisco. *A cultura e as revoluções da modernização*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2000.

———. Introdução. In: WEFFORT, F.; SOUZA, M. (Org). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 17-28.

ZIZEK, Slavoj. Chocolate e identidade. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 22 de dezembro de 2002, p. 12-13.

———. A paixão na era da crença descafeinada. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 14 de março de 2004, p. 13-15.

Gestão ou Geração Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea

*Durval Muniz de Albuquerque Júnior**

Para pensarmos o papel que o Estado pode exercer quando se trata da produção cultural contemporânea, ou mesmo para avaliarmos como devem se processar as relações entre os agentes do Estado e os produtores de formas culturais em nossa sociedade, temos que partir da constatação que tanto Estado como cultura não são realidades óbvias. Quando pronunciamos estas palavras, que são conceitos, não estamos necessariamente dotando-as do mesmo significado, vindo-as com o mesmo sentido, não estamos necessariamente falando das mesmas “coisas”.

(*)
Universidade Federal do Rio
Grande do Norte

Para debatermos a relação entre Estado e cultura é necessário pensar o que definimos como sendo a cultura e que concepção de Estado possuímos, como imaginamos seu funcionamento e o destino de suas políticas, como devem ser seus modos de governar, a que estratégias políticas deveria estar ligado, a que grupos sociais destinaria preferencialmente suas atividades. Abordar a relação entre Estado e cultura implica, pois, travar discussões teóricas e políticas que ponham em questão não apenas os sentidos atuais que possam ser dados a estes conceitos e às suas relações, mas também tratarmos, com uma perspectiva histórica, a forma como esta relação se estabeleceu em nossa sociedade, pelo menos nos últimos dois séculos, para dotar a discussão presente de uma certa perspectiva de distanciamento temporal, que a problematize e lhe dê profundidade.

Em grande parte do século XIX, a noção de cultura recobria a produção de formas e matérias de expressão pertencentes apenas às elites das sociedades ocidentais. Possuir cultura era ter o espírito cultivado, era ser culto, era possuir uma formação escolar, era ser letrado e se dedicar a atividades do espírito, remetendo tal sentido para o uso original da palavra cultura que, desde a antiguidade clássica, se referia ao cultivo do campo, ao trabalho transformador da terra inculca em terra fértil e produtiva¹. Portanto, nesta concepção, alguns grupos sociais possuíam cultura e outros não. Possuir ou não cultura era motivo do estabelecimento de uma hierarquia que, inclusive, alijava a maior parte da população de qualquer atividade política organizada e do direito de participar das atividades de governo.

O Estado imperial era um Estado patrimonialista, ou seja, dominado por uma minoria proprietária e que o usava em benefício próprio, por ter sido estruturado e por ser gerido por uma pequena elite letrada formada nos poucos cursos superiores existentes no país ou, em sua maioria, em Universidades es-

¹ Sobre o conceito de cultura e sua história ver: ELIAS, 1995; WILLIAMS, 2000; LARAIA, 2004; SAHLINS, 2006; BOSI, 1992.

trangeiras, notadamente portuguesas. Ao monopólio da “cultura” correspondia o monopólio do governo, da ação pública².

Neste mesmo século, no entanto, como eco da Revolução Francesa e do pensamento liberal, em que um povo idealizado e abstrato emerge como sujeito da vida política e como parte da luta pela unificação tardia de nações como a Itália e a Alemanha, emerge o conceito de cultura popular. Este conceito introduzido por pensadores e artistas românticos como Herder e Goethe vem dar sentidos novos para o próprio termo cultura³. Este passa a ser associado à questão nacional e representar aqueles elementos que dariam uma identidade própria a cada nação, a cada povo. O conceito de cultura passa a ser anteposto ao conceito de civilização, que representaria o processo desencadeado pelo avanço das relações capitalistas, uma tendência unificadora e homogeneizadora das culturas trazida pelo avanço do progresso, apanágio da sociedade urbana e industrial. A cultura passa a ser aquilo próprio, aquilo específico, aquilo que garantiria a singularidade, a identidade de cada povo e de cada nação, por isso mesmo, algo que se devia preservar e defender das ameaças de extinção trazidas pelo processo civilizatório. As elites românticas vêm com desagrado que o processo civilizatório havia se tornado o mito com o qual operavam as elites governantes da maioria dos países ocidentais⁴. Estes Estados tendiam a apoiar políticas civilizatórias que, em muitos casos, ameaçavam o que chamavam de cultura nacional, ou mesmo, as várias culturas regionais que formavam esta cultura nacional.

Os românticos, muitos deles saídos das fileiras das aristocracias em decadência, reagem ao mito do progresso e da civilização, tão bem encarnados pelas burguesias triunfantes, voltando seus olhos para a produção cultural das camadas populares, notadamente, aquela advinda do campo e das pequenas comunidades rurais, como sendo o que havia de mais autêntico

2
Sobre o Estado monárquico e sua relação com a cultura ver: SUSSEKIND, 1990; VENTURA, 1991; FREYRE, 2003; MOTA, 1999; FAUSTO, 2006; MICELI, 1984; LOPEZ, 1995.

3
Sobre a relação entre romantismo e o surgimento da noção de cultura popular ver: CERTEAU, 1995. Sobre a relação entre romantismo e a idéia de nação no Brasil, ver: RICUPERO, 2004; SALIBA, 2003.

4
Para a distinção entre as noções de cultura e civilização ver: ELIAS, 1995; TODOROV, 1993.

5
Ver: MICHELET, 1988.

6
FERNANDES, 2003;
LIMA, 2003; ORTIZ, 1992.

7
MAGALHÃES, 1998;
GALENO, 1965.

8
Ver: DIEHL, 1998;
GUIMARÃES, 1988.

e puro na cultura nacional. A plebe, que antes era vista como bárbara e inculta, agora se torna o povo, guardião das manifestações mais autenticamente nacionais, que detém a cultura popular matriz da produção da cultura erudita e nacional⁵. As elites letradas nacionalistas e românticas teriam o papel de salvadoras destas manifestações culturais em vias de desaparecerem, tragadas pela civilização e pela modernização, buscando preservá-las, colecioná-las, ordená-las e selecionar o que poderia ser matéria para a produção de uma literatura e uma arte nacionais e depurar estas manifestações culturais populares do que possuíam de bárbaro, de rústico, de chulo, de ameaçador à ordem pública. Deste interesse pelo que produz o povo, desde que este não tenha o novo rosto assustador do morador da cidade, dos subúrbios das cidades industriais, do operariado, das classes perigosas, nasce a “ciência do folclore”⁶. A cultura popular nasce, assim, como um conceito elaborado pelas elites letradas para se apropriar das manifestações culturais populares, exercendo, sobre elas, uma censura, transformando-as em mote para uma cultura nacionalista ou regionalista.

Os primeiros letrados a se interessarem pela cultura popular em nosso país, homens como Gonçalves de Magalhães ou Juvenal Galeno⁷, pertencem a esta geração romântica e fazem dos temas populares apenas motivos para a elaboração de suas poesias eruditas. Eram homens que estavam ligados ao Estado imperial que, desde a criação de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, do qual o Imperador era mecenas e participante ativo de suas reuniões, buscava criar uma identidade nacional, mas assentada numa produção erudita, na produção de uma história, de uma etnografia, de uma geografia para o país⁸. Daí porque será já na crise deste Estado monárquico, quando a chamada geração de 70, composta, em grande medida por simpatizantes da causa republicana, que emergirão os primeiros estudos de cultura popular, que não

apenas a usam como temáticas de elaboração erudita, mas que buscam realizar a sua autópsia que, nas palavras de François Hartog⁹, significa escavá-la, encontrá-la em suas fontes puras e autênticas e, através de suas atividades escriturísticas, registrar e dar voz a estas manifestações em vias de desaparecimento. Mello Moraes Filho e Silvio Romero¹⁰ tornam-se pioneiros neste uso da cultura popular, inclusive para se colocarem contra as elites governantes, adotando o lado do marginalizado povo para denunciarem a própria marginalização das novas gerações emergentes no seio das camadas dominantes e médias que não encontravam espaço no aparelho estatal. Este povo que se estuda como curiosidade etnográfica, que representa a existência de outras temporalidades convivendo com o pretense tempo do progresso e da civilização vivido pelas elites governantes do litoral, que são incapazes de olhar para sua própria gente que vive nos sertões entregues a outros ritmos temporais e a outros complexos culturais, seria o genuíno povo brasileiro e guardaria nossas tradições, embora requeresse urgentes políticas por parte do Estado, no sentido de ser resgatado da ignorância e da inferioridade, inclusive racial, em que se encontrava. Surge, nesta geração de pensadores, toda uma tensão que tende a atravessar grande parte das reflexões sobre a cultura popular daí em diante. Ou seja, estas elites gostam da cultura popular, mas simpatizam muito pouco com o povo que a produz, povo mestiço, povo atrasado, povo amolecido pelo clima dos trópicos, povo que necessita de políticas eugênicas urgentes para resgatá-lo de sua indolência e de seu atraso racial e civilizacional¹¹.

Para o Estado, durante todo o Império, a cultura era a produção letrada e erudita, era para ela que se voltava a sua política de mecenato, os incentivos diretos de um Imperador que buscou construir uma imagem de homem sábio e interessado pelas coisas do pensamento e da ciência¹². As manifestações culturais de outros grupos sociais, quando não eram vistas com te-

9
HARTOG, 2003.

10
MORAES FILHO, 1999;
ROMERO, 1985.

11
Ver: SCHWARCZ, 1993;
SEVCENKO, 2003;
SCHWARKS; COSTA,
2000; VENTURA, 1991.

12
SCHWARCZ; 1998.
SCHWARKS; COSTA,
2000.

13
Ver: ABREU, 1999;
CUNHA, 2001; CUNHA,
2002; DUARTE, 1995.

14
FREYRE, 2001.

15
SOARES, 2004; BRUHNS,
2000; SILVA; REIS, 1999;
CARVALHO, 2002;
ARRAIS, 1998.

16
CHALHOUB, 1990, 1996,
2005.

17
COSTA, 1999; GOMES,
2002; VELLOSO, 2000;
MORAES, 1995; LESSER,
2001; TOLEDO, 2000.

mor e desprezo, sendo algumas delas motivo de repressão poli-
cial, eram tratadas através do personalismo senhorial, em que
o mecenato exercido por estas elites, financiando, participan-
do e até chefiando algumas destas atividades culturais, tinha
como contrapartida a homenagem e a subserviência, o serviço
dos populares nelas envolvidos¹³. Fazendo parte do que Freyre
chamou de sociedade patriarcal, as manifestações culturais
também se passavam, em grande medida, no âmbito privado e
doméstico, com a intervenção direta da camada senhorial e de
seu patronato e patrocínio. Era mais uma forma de estabelecer
vínculos de afeto e de submissão entre camadas sociais distin-
tas¹⁴. A divergir, cada vez mais, desta forma de produção cultu-
ral, apenas a cultura das ruas, das poucas concentrações urba-
nas, onde tenderam a se desenvolver manifestações culturais
de grupos marginalizados ou subalternos, resistindo nas bre-
chas deixadas pela hegemonia cultural branca e europeizada,
tais como: a capoeira e o maracatu, que tendem a ser vistas com
maus olhos até pelos “estudiosos da cultura popular”¹⁵. Como
aponta os estudos de Sidney Chalhoub, sobre o Rio de Janeiro,
ao lado da cidade branca, forma-se uma cidade negra, mestiça,
com um cotidiano próprio, com atividades culturais variadas e
distintas daquelas vivenciadas pelas elites¹⁶.

O Estado republicano terá que lidar não apenas com estas
novas culturas das ruas e das áreas periféricas das cidades, mas
com aquelas que surgem nos morros e favelas do Rio de Janeiro
ou nos alagados de Recife e Salvador, não esquecendo ainda que
terá de tratar com a diversificação crescente das manifestações
culturais que surgem com a emergência de novos grupos sociais,
como o operariado urbano e as classes médias¹⁷. À medida que a
sociedade brasileira se torna mais complexa, mais diferenciadas
e múltiplas passam a ser as demandas que o Estado recebe em
relação a apoio e patrocínio, ou no mínimo, por reconhecimen-
to e legitimidade para determinadas manifestações culturais. A

política de policiamento e de tentar “civilizar” e “disciplinar” as manifestações culturais populares, que agora devem estar a serviço da produção de um povo cidadão e trabalhador, já que é, pelo menos em teoria, o pilar sobre o qual se assenta o novo regime, provoca inúmeros conflitos durante a Primeira República, entre a lógica autoritária e civilizatória, que está na base das políticas do Estado republicano, e os agentes produtores de manifestações culturais nas camadas populares. Episódios como os de Canudos, a Revolta da Vacina, a repressão à capoeiragem, a Revolta da Chibata, mostram a incompreensão existente num país segmentado entre uma elite com identidade europeizada e uma população majoritariamente mestiça, no corpo e nas manifestações culturais, muitas delas em aberto conflito com o que se entendia por civilização¹⁸. Esta tentativa de gerir as produções culturais desde o Estado, desde a perspectiva das elites, foi causadora de muitas tensões e de conflitos abertos entre distintos segmentos da sociedade brasileira. Insatisfação que também será vocalizada pelas camadas médias da sociedade que se vêem alijadas do pacto oligárquico e que têm, apenas na subordinação e participação dos conluíolos oligárquicos e nas prebendas distribuídas pelo Estado, a chance de exercerem suas carreiras de produtores culturais e de eruditos¹⁹.

A geração modernista e regionalista e tradicionalista expressa essa insatisfação de novos grupos emergentes com o caráter patrimonialista e oligárquico com que as relações entre Estado e produção da cultura letrada se dão no país, denunciando, também, a completa miopia a qual as manifestações culturais populares são tratadas no país²⁰. Vivendo um momento de acelerado processo de modernização e urbanização, com a emergência da sociedade burguesa entre nós, a geração de produtores culturais dos anos vinte marca uma inflexão na forma de se avaliar a relação entre Estado e manifestações culturais populares, introduzindo com muita força a idéia de

18

Ver: LEVINE, 1995; CAVA, 1985; NEVES, 2001; ROLAND, 2005; ORTIZ, 1999.

19

ORTIZ, 1998; SALIBA, 2002; MICELI, 2003, 1977, 2001; LUSTOSA, 1993; RAGO, 1985.

20

ALBUQUERQUE JR., 2006; PONTES, 1984.

que um verdadeiro Estado nacional deve ser responsável pela formulação de uma política cultural para o país. O Estado não deveria ser apenas o mecenas episódico, nem aquele que apanha seus apaniguados, mas deveria gerir a cultura, ter uma política cultural voltada para a produção de uma cultura nacional, que reconhecesse a diversidade ou que incorporasse a diversidade regional, ponto de discórdia entre modernistas e regionalistas²¹. O surgimento de novos meios de comunicação ou de novas manifestações artísticas, como o rádio e o cinema, passa a ser também uma preocupação destes formuladores de políticas culturais que, com a evolução do Estado pós-trinta para um Estado autoritário, com o advento do Estado Novo, advogam que esta gestão cultural torne-se, em grande medida, dirigismo cultural, acompanhado de censura e repressão a determinadas manifestações culturais²².

21
ORTIZ, 1998;
BOSI, 1997, 1991;

22
VELLOSO, 1982.

23
ARAÚJO, 1999.

24
BARBATO JR, 2004.

A criação, por Vargas, de um Ministério voltado não só para a Instrução Pública, agora chamada de Educação, mas um Ministério que traz a preocupação com a Cultura²³, realiza institucionalmente a preocupação da geração modernista com a necessidade de uma política estatal de cultura, posta em prática pioneiramente pelo próprio Mário de Andrade, no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo²⁴, que muito extrapolou os limites desta cidade, por ser uma clara expressão do projeto de hegemonia cultural em nível nacional das elites paulistas, que se esboçou com o modernismo e contra o qual se levantaram as elites que estavam se articulando em torno da idéia de Nordeste, com o movimento regionalista e tradicionalista. O Ministério dirigido por Capanema, para o qual constrói prédio monumental e exemplar da arquitetura e artes modernistas, onde simbolicamente se encontram pensadores e artistas de esquerda e de direita, em anos de forte polarização ideológica, vai expressar esta busca pelo estabelecimento de uma gestão da cultura, que desta forma nasce e ficará associada

a momentos de exceção e autoritarismo político no país²⁵. Sempre que se falar na formulação de políticas culturais por parte do Estado e na necessidade de uma gestão para a cultura estes fantasmas autoritários serão trazidos à baila²⁶.

A adoção do nacional-popular como eixo central da formulação da política cultural durante a Era Vargas²⁷ levou a uma atenção maior às manifestações culturais populares que passam a ser objeto de intervenção e legitimação por parte do Estado²⁸, além de reforçar a atenção das elites letradas para a formulação de estudos e tentativas de interpretação do Brasil, que Carlos Guilherme Motta²⁹ chegou a chamar de redescobrimto do Brasil, matriz de muitos dos estudos clássicos sobre a história, a etnografia, a sociologia e a antropologia brasileiras, como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda, *Vaqueiros e Cantadores* de Luís da Câmara Cascudo e *Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Júnior³⁰, possibilitando, inclusive, a emergência das primeiras universidades no país e o crescimento da indústria editorial, que permitiu a alguns intelectuais viver das letras³¹. Ao mesmo tempo em que o carnaval e o samba saem da marginalidade e são alçados à condição de símbolos nacionais, as letras dos sambas que elogiam o malandro e a malandragem são censuradas pelo DIP e a polícia passa a fiscalizar e definir até o tipo de fantasias que podiam ser usadas e os temas que as escolas de samba, recém-criadas, podiam levar para a avenida, recebendo patrocínio do Estado desde que abordassem temas patrióticos, de afirmação da ética do trabalho e que exaltassem o regime³². Embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das idealizações dos letrados. Portinari tem algumas de suas telas, onde estavam pintados corpos negros e mulatos, retiradas de uma mostra de arte nacional no exterior,

25
GOMES, 2000.

26
FAUSTO, 2001.

27
Ver: SEQUEFF; WISNIK, 2001.

28
BARROS, 1973.

29
MOTA, 1998.

30
FREYRE, 2006;
HOLANDA, 1997;
CASCUDO, 2005; PRADO JR, 1996.

31
BARROS, 1973.

32
KAZ, 2004; TINHORÃO, 1998; CONTIER, 1998; CABRAL, 1996.

33
Ver: MICELI, 1996.

34
NAPOLITANO, 2001;
ORTIZ, 1994.

patrocinada pelo governo federal, por não representarem bem o que era o povo brasileiro³³.

O período de democratização que se segue vem consolidar, de certa forma, no imaginário nacional, a idéia de que governo formalmente democrático não possui política cultural, porque abre mão do dirigismo que seria característico dos regimes autoritários, preocupados em gerir para controlar a cultura, e aposta na liberdade dos agentes privados, que seriam responsáveis por produzir, gerir e legitimar a sua produção cultural³⁴. Os governos que se sucederam até o golpe militar de 1964, quando volta a existir uma preocupação em formular políticas de Estado para a cultura, acompanhada da censura e da repressão, possuem políticas episódicas e setoriais para o fomento e o apoio às manifestações culturais das diferentes camadas da sociedade. Se, por um lado, toda a estrutura institucional montada durante o Era Vargas foi mantida com os órgãos voltados para a gestão da cultura preservados, estes são paulatinamente esvaziados por falta de recursos, ou mesmo pela perda de seus quadros técnicos, que são agenciados pela iniciativa privada, onde a emergência da cultura de massas e a ampliação da oferta de empregos bem remunerados, fora do setor público, possibilitam novas oportunidades ou pela aposentadoria de muitos deles. Da inoperância do setor público de cultura e da falta de políticas culturais é que advém a emergência de uma série de movimentos culturais que passam ao largo do Estado e oxigenam a produção cultural brasileira entre os anos 40 e 60. Destacam-se as iniciativas empresariais e privadas no campo do cinema, como as experiências da Atlântida e da Vera Cruz e no campo da museologia, como a criação do MASP e a realização das bienais, voltadas para afirmar simbolicamente o poderio da burguesia paulista. Ao mesmo tempo ocorrem os chamados movimentos populares de cultura, encabeçados por organizações estudantis, como a União Nacional dos Estudantes, que funda os Centros Populares de Cultura,

e pela Igreja Católica, que patrocina o Movimento de Educação Básica e a experiência com rádios rurais. Agrupamentos de intelectuais de esquerda promovem experiências teatrais como as do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, e do Grupo Opinião, e trazem para as telas de cinema os filmes do Cinema Novo.

A emergência de uma indústria cultural se manifesta através da ampliação sem precedentes da radiodifusão, da publicação de jornais e revistas, da emergência de uma indústria discográfica de massa, com a instalação das primeiras estações de televisão, quando os produtos culturais começam a perder a sua aura de objeto sagrado e para poucos, os iniciados, e passam a ser vistos como objetos de consumo³⁵.

O crescimento acelerado da população, a formação de grandes concentrações urbanas com o processo de industrialização e a alta concentração da propriedade da terra, que levam a um processo intenso de migrações entre cidade e campo, formam um mercado consumidor também em processo permanente de expansão para a produção cultural, que vai ganhando contornos de produção em massa. Quando o tropicalismo emerge como movimento cultural, nos anos sessenta, a questão do objeto cultural como mercadoria e ao mesmo tempo como forma nascida da criação e da gestação individual e coletiva já se coloca intensamente em debate³⁶. A participação do Estado é novamente requerida, seja por setores conservadores e tradicionalistas da sociedade, que vêem nele a possibilidade de se contrapor e barrar este processo de integração do mercado cultural brasileiro nos circuitos culturais mundiais, posição majoritária entre aqueles que fazem parte do Conselho Federal de Cultura, que vêem mais uma vez, na valorização da “cultura popular ou do folclore”, uma possibilidade de reação a este processo de internacionalização, explicitado por movimentos como a bossa nova, o iê iê iê e o tropicalismo, seja por setores da esquerda que têm que se contorcer entre a rejeição da

35

Ver: LENHARO, 1995; MATOS, 1997; BERNADET e RAMOS, 1994; GOMES, 1986; BERNADET, 1978; BARDI, 1992; MENEGUELLO, 1996; PATRIOTA, 1999; SILVA, 1981; TAVARES, 2006; ALMADA, 2004; RIDENTI, 2000; NAPOLITANO, 2002.

36

FAVARETTO, 1996; CASTELO BRANCO, 2005; VELOSO, 1997.

37
AQUINO, 1999;
STEPHANOU, 2001;
CARNEIRO, 2002.

38
NAPOLITANO, 2001;
RIDENTI, 2005; REIS
FILHO, 1998, 1997;
GOMES, 1991; GOMES,
1997; ARAÚJO, 2000

39
NAPOLITANO, 2002;
ORTIZ, 2006, 2006;
WEFFORT e SOUZA,
1998; WEFFORT, 2000;
FURTADO, 1978.

censura e da repressão cultural trazidos pelo regime³⁷ e a reivindicação de que este Estado formule políticas e institucionalize ações em favor da cultura brasileira, como se explicita na posição de Glauber Rocha diante da criação da Embrafilme e que este enfrente a questão nuclear do caráter mercantil que adquiriu a cultura³⁸.

Findo o longo período da ditadura, colocam-se para os novos governos democráticos os mesmos desafios de como gerir a cultura sem dirigir a cultura. A criação do Ministério da Cultura aparece como sendo o indício de que algo mudaria no que tange à gestão das políticas culturais no Brasil. Padecendo da mesma penúria financeira que os antigos órgãos de gestão da cultura, oscilando entre diferentes posições quando se trata de como se relacionar com os produtores culturais e a que agentes culturais se dirigir, o MinC em sua curta trajetória tem sido motivo de explicitação de tensões e conflitos que atravessam a área de produção cultural como colorário das próprias divisões e tensões que atravessam a sociedade brasileira e, por que não dizer, internacional, já que vivemos um momento novo na história, que se caracteriza pela possibilidade da troca rápida de informações e de matérias e formas de expressões culturais, não que isto não tenha ocorrido antes, muito pelo contrário, pois o que sempre caracterizou as culturas foi sua capacidade de circulação, embora não com a intensidade e velocidade com que acontece hoje³⁹. Vivemos agora, no governo Lula, momento simbólico em que alguém vindo das próprias camadas populares governa o país, na gestão de Gilberto Gil, um tropicalista gerindo as políticas culturais, a explicitação de questões seculares no que tange à própria compreensão do que seja cultura, de quem são seus agentes, e de como o Estado deve se relacionar com eles. Desde a realização do Fórum Cultural Mundial e agora quando se discute a elaboração de um plano nacional de cultura, algumas questões históricas voltam a ser colocadas em debate, e penso

em dedicar algumas linhas agora para analisá-las.

A primeira questão que tem sido colocada contra a certa insistência por setores comprometidos com uma visão neoliberal é a de que realmente se deva ter política cultural por parte do Estado. Aproveitando do fato de que no imaginário nacional há uma percepção de que somente em períodos autoritários o Estado pretendeu gerir a cultura, estes setores se insurgem contra qualquer intervenção reguladora do setor público nas questões culturais, posição caricaturalmente denominada por famoso cineasta de stalinismo cultural, embora, estes mesmos setores, não deixem de reivindicar certo mecenato por parte do poder público, desde que atenda a seus interesses privados. É o funcionamento ainda da lógica patrimonialista, onde o Estado é apropriado pelos interesses privados, no mesmo passo em que se coloca como isento de intervir nos conflitos sociais. Esta pergunta é em si mesma falaciosa, pois numa sociedade atravessada por inúmeros conflitos e contradições – de classe, de geração, étnicos, de gênero, que se expressam sempre em termos culturais, pois já não concebemos a cultura como uma superestrutura, ou uma camada decorativa do bolo social, pois sabemos que todas as atividades humanas se expressam culturalmente – as atividades econômicas também são expressões culturais, as atividades políticas, as atitudes cotidianas, todas se materializam através de códigos culturais. Não ter política cultural nenhuma já é, em si mesma, ter uma política, já é tomar uma posição, a pior delas, talvez, pois o Estado abre mão de seu papel de mediador de interesses e conflitos, para entregar a gestão e a regulação da produção cultural aos interesses privados, empresariais, que hoje se expressam através de grandes conglomerados industriais de mídia, que dominam seja o mercado nacional, seja o mercado internacional.

Desta questão uma outra imediatamente se deriva, ou seja, que forma de gestão deve ser exercida quando se trata de orientar políticas culturais? Para responder esta questão é preciso ter

muito clara a relação que há entre a forma de governar que caracteriza um dado Estado e o conjunto de forças sociais que estão nele representadas. Uma política de gestão cultural expressará, portanto, a compreensão do que seja cultura, o que deve ser nela valorizado e incentivado pelos grupos sociais que estejam diretamente envolvidos no controle do Estado. Para contarmos com uma gestão democrática das instituições culturais e uma política cultural inclusiva e pluralista que, ao mesmo tempo, fuja de qualquer tentação populista, como já ocorreu em outros momentos da história do país – populismo que quase sempre se expressa através do culto a um povo folclórico, um povo idealizado, mas que não tolera o povo com sua face diversificada, conflituosa, problemática, instauradora de questionamentos, de conflitos e dissensões, no campo social e cultural – e do mecenato ou do clientelismo cultural, atendendo apenas àqueles ligados aos pequenos grupos que controlariam a máquina do Estado, seja em que nível de governo for, precisamos criar um Estado aberto às diferentes demandas sociais, inclusive por formas culturais divergentes. Estado atravessado pelos diferentes interesses que convivem na sociedade, que possa ser o mediador entre as diferentes concepções políticas e estéticas que se cruzam na sociedade. Estado aberto à participação das minorias sociais, aos grupos divergentes, que devem ter no Estado um garantidor de que suas matérias e formas de expressão culturais não hegemônicas possam ter acesso aos canais de comunicação, às centrais de distribuição de sentido.

Não se trata mais de pensar o Estado como o mecenas, o censor ou o formulador de bens culturais, mas como o regulador e o investidor em áreas e em expressões culturais que não são do interesse da iniciativa privada ou que não visem imediatamente o lucro, mas a formação de subjetividades mais democráticas e mais problematizadoras do mundo em que vivemos. Para termos políticas culturais mais inclusivas e democráticas

é preciso transformar o Estado brasileiro nesta direção. Cabe ao Estado estabelecer relações com os agentes da produção cultural, inclusive populares, que não se baseiem no clientelismo, no apadrinhamento, na troca de favores e homenagens. Adotar uma política voltada para a gestão participativa e democrática dos recursos destinados ao patrocínio cultural, estabelecendo uma relação republicana com os agentes da produção cultural, baseada no reconhecimento do mérito, na oferta de oportunidades equânimes para todos e, em casos específicos, adotar políticas compensatórias e de estímulo a grupos sociais cujo grau de desorganização e déficit de poder os impeça de aparecer com o mínimo de possibilidade na concorrência no mercado de bens simbólicos.

É preciso superar as políticas culturais apoiadas no discurso da identidade, seja nacional, seja regional ou local, quase sempre excludentes, pois manipuladoras de mitos a serviço da manutenção de um imaginário favorável aos grupos que controlam o Estado. Vivemos num mundo cuja característica é a multiplicidade dos signos e matérias e formas de expressão culturais. Em todos os países, e esta tem sido uma marca importante da sociedade brasileira, cada vez mais o que prevalece são as misturas culturais, os hibridismos, as mestiçagens, tal como já chamavam à atenção os tropicalistas nos anos sessenta⁴⁰. Nossas sociedades estão marcadas por numerosos processos de desenraizamento, onde falar de cultura de raiz ou de tradição se torna cada vez mais difícil e desatualizado. Vivemos processos claros de superação das fronteiras que antes pretensamente demarcavam os pertencimentos culturais. As mulheres conquistaram, ao longo do século passado, o direito de problematizar as antigas fronteiras que separavam o masculino do feminino. Caminhamos, pois, para uma cultura caracterizada pela androginia e pela multiplicidade cada vez maior das formas de ser homens e mulheres; os modelos se diversificam e se tornam cada vez

40
Ver: BAHBA, 2003;
CANCLINI, 2006, 2005,
2003; BAUMAN,
2005, 1998; SERRES, 1997.

mais tênues as demarcações. Embora ainda muito arraigadas, as fronteiras que separam as etnias em nosso país, também vêm sendo corroídas pela atuação política dos negros e de muitos movimentos sociais de defesa dos direitos humanos. A cultura afro-brasileira, antes reclusa aos guetos e periferias das cidades, ou folclorizada nos salões e nas praças públicas sobre controle dos brancos, ganha cada vez mais autonomia e se coloca não apenas como expressão cultural e estética diversa, mas como expressão de diferentes concepções políticas e éticas que nascem das formas diferenciadas de ler a sociedade que partem dos grupos minoritários ou subalternizados. O Estado deve se tornar mais democrático e criar espaços para que esta diversidade e esta alteridade se expressem. Para isso é fundamental sair do excludente discurso da identidade que, em nosso país, sempre teve a cara das elites brancas ou dos subalternos folclorizados e emasculados em seu potencial de questionamento e de contestação. Lampião, Jesuíno Brilhante, Jararaca, podem se tornar símbolos de uma pretensa identidade cultural agora que estão mortos e não oferecem mais perigo; quando vivos eram apenas facínoras e monstros humanos. Capoeira e maracatu se tornam manifestações típicas, quando se transformam em danças ou rituais pacificados e dentro da ordem. Talvez em pouco tempo o rap e o hip hop tornem-se expressões da identidade nacional, quando forem finalmente domados em sua diferença e capacidade de questionamento.

A adoção de políticas regulatórias do mercado de bens simbólicos, do mercado de produtos culturais e do mercado de trabalho da indústria cultural é outro papel relevante que deve assumir o Estado, neste momento. As empresas de produção cultural são, cada vez mais, parte importante da produção econômica e do mercado de trabalho no país e devem estar, pois, reguladas por legislação específica. O caráter estratégico desempenhado na sociedade da informação e da comunicação

pelos médias, coloca na ordem do dia a necessidade de que o Estado formule políticas e adote medidas de regulação no que tange, inclusive, aos tipos de conteúdos que devem ser aí veiculados, não adotando censura ou exercendo controle sobre os mesmos, mas assumindo o seu papel de indutor de determinadas produções ou no sentido de que determinados conteúdos devam estar presentes nos veículos de comunicação. A democratização destes espaços é um dos grandes desafios não apenas para a democratização da produção cultural brasileira, mas para a própria sociedade brasileira. Como espaços públicos não estatais, os meios de comunicação de massa não podem atender apenas aos interesses imediatos de seus controladores; eles devem estar a serviço da efetivação de políticas públicas, decididas coletivamente. O espaço midiático deve também passar por um processo de redistribuição e redivisão, para que outras forças sociais possam ter acesso a um quinhão deste território e possam veicular visões alternativas e divergentes sobre o social, a política, a cultura, a história, sob pena da democracia ser entre nós apenas um construto formal.

Uma gestão democrática da cultura passa, para mim, pelo reconhecimento de que deva haver a gestação pública da cultura, que esta deva contemplar a pluralidade das manifestações culturais e abrir espaço para a multiplicidade de seus agentes, que os conflitos que atravessam o social devam se explicitar nas próprias atividades culturais que são apoiadas e contempladas pelas políticas públicas. As produções culturais apoiadas pelo Estado não devem ser o coro dos contentes ou apenas dos descontentes, devem sim dar espaço para que a diversidade cultural se manifeste e com autonomia. Este é o grande desafio colocado para todos os agentes que participam desta relação entre Estado e produção cultural, que é o de gerir a diferença e conflito, a dissensão e a discórdia, sem querer reduzi-los ou apagá-los, mas aceitá-los como índice de potência e de pujança.

Não apenas dizer o múltiplo, mas fazer o múltiplo, aceitar e conviver com o entre-lugares, com o que não se define, com o que não se identifica, com o que é transitório e transitivo, transe, transe, transado... conviver com o fracasso das sínteses dialéticas, afirmar a convivência e coexistência dos contrários, do múltiplo no Uno, da diferença na semelhança, do planetário no local e do local no universo, pois cultura no fundo não existe, existem trajetórias culturais, fluxos culturais, que só se tornam culturas quando sedentarizados, territorializados, domados, mas que nunca deixam de trazer em si o potencial de desterritorialização, nomadismo, rebeldia, por isso sempre será difícil, embora desafiadora, a relação entre Estado, como agente da territorialização, da sedentarização, da domesticação das pessoas e coisas, e as matérias e formas de expressão culturais, que ameaçam sempre escaparem de seus dedos, de seus controles e que, por outro lado, podem, uma vez apoiadas na máquina do Estado, adquirir novos potenciais desafiadores. Estado e cultura, estado de cultura, estado de humano, angústia e desafio, dúvidas e certezas, conflitos... este é o jogo que sempre teremos que jogar.

Referências

ABREU, Martha. *O Império do Divino*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. 3ª ed. São Paulo: Cortez/Recife: Massangana, 2006;

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena*. São Paulo: Boitempo, 2004;

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968–1978)*. São Paulo: edusc, 1999;

ARAÚJO, Maria Celina Soares de. *As Instituições Brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada*. Rio de Janeiro: FGV, 2000

ARRAIS, Raimundo. *Recife: culturas e confrontos*. Natal: edufrn, 1998.

BAHBA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: ufmg, 2003;

BARBATO JR, Roberto. *Missionários de uma Utopia Nacional – Popular*. São Paulo: Annablume, 2004.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1992.

BARROS, Roque Spencer Maciel. *A Ilustração Brasileira e a Idéia de Universidade*. São Paulo, edusp, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

———. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

———. *Cultura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1991.

BRUHNS, Heloísa Turini. *Futebol, Carnaval e Capoeira*. Campinas: Papyrus, 2000.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: edusp, 2006.

—————. *Diferentes, Desiguais, Desconectados*. Rio de Janeiro: ufrj, 2005.

—————. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARNEIRO, Maria Luíza Tucci. *Minorias Silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: edusp, 2002.

CARVALHO, Marcus Joaquim. *Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo*. Recife: edufpe, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. *Todos os Dias de Paupéria*. São Paulo: Annablume, 2005.

CAVA, Ralph de la. *Milagre em Joaseiro*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

CERTEAU, Michel de. *Culturas no Plural*. Campinas: Papyrus, 1995.

CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

—————. *Cidade Febril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

—————. *Trabalho, Lar e Botequim*. 2 ed. São Paulo: EDUNICAMP, 2005.

CONTIER, Arnaldo. *Passarinhada do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 1998.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*. 6 ed. São Paulo: EDUNESP, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

—————. (Org.) *Carnavais e outras frestas*. Campinas: EDUNICAMP/CECULT, 2002.

DIEHL, Astor. *Cultura Historiográfica Brasileira*. Passo Fundo: UPF, 1998.

- DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- ELIAS, Nobert. *O Processo Civilizador*. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: edusp, 2006.
- . *História do Brasil*. São Paulo: edusp, 2006.
- . *Pensamento Nacionalista Autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*, 48 ed. São Paulo: Global, 2006.
- . *Interpretação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . *Sobrados e Mocambos*. São Paulo: Global, 2003.
- FURTADO, Celso. *Criatividade e Dependência*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.
- GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- GOMES, Ângela de Castro. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- . *Capanema – o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha esse Vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- . *Glauber Rocha*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos tró-*

- picos*: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. Rio de Janeiro. Estudos Históricos (1), 1988.
- HARTOG, François. *Des Regimes D’Historicité*. Paris: Seuil, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAZ, Leonel. *Brasil: rito e ritmo*. São Paulo: Aprazível, 2004.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio*. Campinas: edunicamp, 1995.
- LESSER, Jeffrey. *A Negociação da Identidade Nacional*. São Paulo: EDUNESP, 2001.
- LEVINE, Robert. *Sertão Prometido: massacre de Canudos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- LIMA, Rossini Tavares. *Abecê de Folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LOPEZ, Luis Roberto. *Cultura Brasileira – De 1808 ao Pré-Modernismo*. 2 ed. Porto Alegre: EDUFRGS, 1995.
- LUSTOSA, Isabel (Org.). *Brasil pelo Método Confuso*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros Poéticos e Saudades*. 6 ed. Brasília: EDUNB, 1998.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1997.
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1984.
- . *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- . *Nacional Estrangeiro – História Social e Cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- . *Poder, Sexo e Letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHELET, Jules. *O Povo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MORAES FILHO, José Mello. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.
- MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. *Cidade e Cultura Urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme. *A Ideologia da Cultura Brasileira: 1933–1974*. São Paulo: Ática, 1998.
- . *Viagem Incompleta – A Grande Transação*. São Paulo: senac, 2000.
- MOTA, Lourenço Dantas. *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 2 ed. São Paulo: SENAC, 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950–1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- . *Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2002.
- . *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- . *Seguindo a Canção*. São Paulo: Annablume, 2001.
- . *Cultura Brasileira: utopia e massificação*. São Paulo: Contexto, 2001.
- NEVES, Frederico de Castro. *A Multidão e a História*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- . *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

———. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

———. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

———. *Mundialização, Saberes e Crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

———. *Mundialização e Cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

———. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'Água, 1992.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha*. São Paulo: HUCITEC, 1999.

PONTES, Neroaldo. *Modernismo e Regionalismo*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: a utopia da cidade disciplinar*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968: *A paixão de uma utopia*. 2 ed. Rio de Janeiro: fgv, 1998.

———. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

RICUPERO, Bernardo. *Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

———. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 2 ed. São Paulo: edunesp, 2005.

ROLAND, Maria Inês de França. *Revolta da Chibata* (Rio de Janeiro – 1910). São Paulo: Saraiva, 2005.

ROMERO, Silvio. *Contos Populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

SAHLINS, Marshall. *História e Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar, 2006.

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

———. *Raízes do Riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

———. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARKS, Lilia Moritz e COSTA, Ângela Marques da. 1890–1914 — *No Tempo das Certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SERRES, Michel. *O Terceiro Instruído*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

SEQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *Música – O Nacional e o Popular*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *A Literatura como Missão*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina – Do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Eduardo e REIS, João José. *Negociação e Conflito*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Libânio. *A Capoeira Escrava*. 2 ed. Campinas: edunicamp, 2004.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no Regime Militar e militarização das artes*. Porto Alegre: edipucrs, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é Longe Daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAVARES, Renan. *Teatro Oficina de São Paulo*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998;

- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os Outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- TOLEDO, Luiz Henrique. *No País do Futebol*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- . *Que Cara tem o Brasil?* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WEFFORT, Francisco e SOUZA, Márcio. *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Brasília: Ministério da Cultura, 1998.
- WEFFORT, Francisco. *A Cultura e as Revoluções da Modernização*. Rio de Janeiro: funarte, 2000.
- WILLIAMS, Raimond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas

*Lia Calabre**

No Brasil a relação entre o Estado e a cultura tem uma longa história. Entretanto a elaboração de políticas para o setor, ou seja, a preocupação na preparação e realização de ações de maior alcance, com um caráter perene, datam do século XX¹. O estudo de tais políticas também é um objeto de interesse recente. Sobre as décadas de 1930 e 1940 existe um número razoável de trabalhos que tratam da ação do estado sobre a cultura. É importante ressaltar que na maioria dos casos as ações não são necessariamente tratadas como políticas culturais. Segundo Eduardo Nivón Bolán, a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950.

*

Lia Calabre, doutora em história pela UFF, pesquisadora e chefe do setor de estudos em política cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹

Foi a partir da década de 1930 que Estado brasileiro passou por um processo de reforma administrativa que tentou implantar políticas governamentais específicas e com alcance nacional para uma série de setores. No recenseamento de 1940, por exemplo, a cultura mereceu a publicação de um volume específico, com considerações sobre as diversas áreas de abrangência.

Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados. A institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais.

Um marco internacional na institucionalização do campo da cultura foi o da criação, em 1959, do Ministério de Assuntos Culturais da França, promovendo ações que se tornaram referência para diversos países ocidentais. Philippe Urfalino em um estudo sobre o que denomina de a “invenção da política cultural da França” chama a atenção para o fato de que a política cultural evolui a partir do somatório de ações dos segmentos administrativos, dos organismos em geral e dos meios artísticos interessados e que, de certa forma, os estudos de política cultural contribuem para a constituição de uma espécie de história da ideologia cultural do Estado. (URFALINO, 2004, p. 10–11)

Este artigo, na primeira parte, pretende resgatar sinteticamente a trajetória histórica da relação estado/ cultura no campo das políticas culturais, com a atenção voltada para alguns momentos que podem ser considerados marcos nos processos de mudança. Em seguida são apresentadas algumas considerações sobre o papel a ser cumprido pelas políticas culturais, acompanhadas de alguns dos desafios para a realização das mesmas.

Recompondo a cena histórica

Durante o governo de Getúlio Vargas (1930–1945) foram implementadas o que se pode chamar de primeiras políticas públicas de cultura no Brasil. Nesse período, foi tomada uma série de medidas, objetivando fornecer uma maior institucionalidade para o setor cultural. O exemplo mais clássico dessa ação está na área de preservação do patrimônio material quando em 1937, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Desde a década de 1920, os intelectuais mo-

dernistas vinham realizando uma forte campanha em favor da preservação das cidades históricas, em especial daquelas pertencentes ao ciclo do ouro em Minas Gerais. Outras iniciativas federais do período são a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Instituto Nacional do Livro (INL). Em julho de 1938 foi criado o primeiro Conselho Nacional de Cultura, composto por sete membros.

No volume sobre a Cultura Brasileira, publicado junto com o Recenseamento Geral do Brasil de 1940, o governo registrava a intenção de criar um órgão de pesquisa estatística específico para as áreas de educação e cultura. Foi também merecedora de atenção especial pelo governo Vargas a área da radiodifusão². O decreto-lei nº 21.111, de 1932, regulamentou o setor, normatizando, inclusive, questões como a da veiculação de publicidade, da formação de técnicos, da potência de equipamentos, entre outras. (CALABRE. 2003)

O período seguinte, entre 1945 e 1964, o grande desenvolvimento na área cultural se deu no campo da iniciativa privada. Em 1953, o Ministério da Educação e Saúde foi desmembrado, surgindo os Ministérios da Saúde (MS) e o da Educação e Cultura (MEC). O Estado não promoveu, nesse período, ações diretas de grande vulto no campo da cultura. Em linhas gerais a estrutura montada no período anterior foi mantida. Algumas instituições privadas como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal, entre outras, foram declaradas de utilidade pública e passaram a receber subvenções do governo federal, porém sempre de maneira descontinuada, nada que se possa chamar de uma política de financiamento ou de manutenção de instituições culturais. Alguns grupos, como o Teatro Brasileiro de Comédia, também receberam auxílio financeiro do governo. Era o momento do crescimento e da consolidação dos meios de comunicação de massa – do rádio e da televisão mais especificamente, mas

² As áreas de rádio e depois de televisão nunca estiveram sob a gestão dos ministérios da Educação ou da Cultura.

³
Segundo os dados publicados nos Anuários Estatísticos do IBGE, entre os anos de 1940 e 1944 foram inauguradas 39 novas emissoras de rádio e no período de 1945 a 1949 foram 79 novas emissoras.

também do cinema. O término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, permitiu o retorno da produção de aparelhos de rádio e de equipamentos de transmissão. Ainda na década de 1940, o número de emissoras de rádio cresceu na ordem de 100%³. Na década de 1950 a televisão chegava ao Brasil se popularizando rapidamente. No campo da produção artística em geral, surgiam grupos que propunham a utilização de novas linguagens aliada a uma maior autonomia no processo de criação.

Em 1961, o presidente Jânio Quadros recriou o Conselho Nacional de Cultura, subordinado a presidência da República e composto por comissões das áreas artísticas e de alguns órgãos do governo. A idéia era a da instalação de um órgão responsável pela elaboração de planos nacionais de cultura. Com as mudanças políticas do país, já em 1962, o Conselho retorna para a subordinação do MEC, mantendo as suas atribuições.

A partir de 1964, com o início do governo militar os rumos da produção cultural são alterados, o Estado foi retomando o projeto de uma maior institucionalização do campo da produção artístico-cultural. Durante a presidência de Castelo Branco (1964–1967), surgiu nos quadros do governo a discussão sobre a necessidade da elaboração efetiva de uma política nacional de cultura. Em meados de 1966 foi formada uma comissão para estudar a reformulação do Conselho Nacional de Cultura de maneira a dotá-lo de estrutura que o possibilitasse assumir o papel de elaborador de uma política cultural de alcance nacional. (CALABRE, 2006)

Em novembro de 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), composto por 24 membros indicados pelo Presidente da República. Alguns planos de cultura foram apresentados ao governo, em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi integralmente posto em prática. A questão central dos planos era a da recuperação das instituições nacionais – tais como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto

Nacional do Livro etc. – de maneira que pudessem passar a exercer o papel de construtores de políticas nacionais para suas respectivas áreas. O CFC tinha a atribuição de analisar os pedidos de verba ao MEC instituindo uma política de apoio a uma série de ações, papel exercido efetivamente até 1974. Durante muito tempo a estrutura do Ministério esteve toda voltada para a área de educação. O Departamento de Assuntos Culturais (DAC), dentro do MEC, foi criado somente em 1970, através do Decreto 66.967.

No final do governo do Presidente Médici (1969–1974), durante a gestão do ministro Jarbas Passarinho (1969–1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais. O PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal. Ocorria, então, um processo de fortalecimento do papel da área da cultura⁴. Lançado em agosto de 1973, o Plano teve como meta a implementação de um ativo calendário de eventos culturais patrocinados pelo Estado, com espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema com circulação pelas diversas regiões do país, ou seja uma atuação no campo da promoção e difusão de atividades artístico-culturais⁵.

A gestão do ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974–1978), foi um período de efetivo fortalecimento da área da cultura, com a criação de órgãos estatais que passaram a atuar em novas áreas, tais como: o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Para Sérgio Miceli o ministro Ney Braga conseguiu:

[...] inserir o domínio da cultura entre as metas da política de desenvolvimento social do governo Geisel. Foi a única vez na história republicana que o governo formalizou um conjunto de diretrizes para orientar suas

4 Os recursos financeiros do PAC vinham do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE).

5 “Um dia para a cultura”. In: *Veja*, p. 66–70. 15/08/1973.

atividades na área da cultura, prevendo ainda modalidades de colaboração entre os órgãos federais e de outros ministérios, como por exemplo, o Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com secretarias estaduais e municipais de cultura, universidades, fundações culturais e instituições privadas. (MICELI,1984, p.75)

A criação dos novos órgãos cumpria parte das metas previstas na Política Nacional de Cultura, que tinha como objetivos principais: “a reflexão sobre qual o teor da vida do homem brasileiro, passando à preservação do patrimônio, ao incentivo à criatividade, à difusão da criação artística e à integração, esta para permitir a fixação da personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais.” A Política havia sido elaborada por um grupo de trabalho, a pedido do Ministro, contendo definições, fundamentos legais e traçando as diretrizes de atuação do MEC.

6
O CNRC deu origem, em 1979, a Fundação Nacional Pró-Memória.

Nesse mesmo período tinha início, fora do âmbito do MEC, um projeto que resultou na criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)⁶. O Ministério da Indústria e Comércio e o governo do Distrito Federal firmaram um convênio prevenindo a formação de um grupo de trabalho, sob a direção de Aloísio Magalhães, para estudar alguns aspectos e especificidades da cultura e do produto cultural brasileiro. Os principais objetivos do projeto eram o de propiciar o desenvolvimento econômico, a preservação cultural e a criação de uma identidade para os produtos brasileiros. Em 1976 o projeto foi definitivamente oficializado através de um convênio entre a Secretaria de Planejamento, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Indústria e do Comércio, a Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal. Em 1979, Aloísio criou, no âmbito do MEC a Fundação Nacional Pró-Memória, ampliando o trabalho do CNRC (MAGALHÃES,1997).

No final da década de 1970 temos mais um momento des-

tacado no processo de redirecionamento da política do Ministério. O Departamento de Assuntos Culturais foi substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais. Mais que uma simples troca de títulos ocorreu uma clara divisão da atuação em duas vertentes distintas dentro de uma mesma secretaria: uma vertente patrimonial⁷ e outra de produção, circulação e consumo da cultura. O papel da Secretaria ficava mais fortalecido dentro do MEC. Em 1981, Aloísio Magalhães assumiu a direção da secretaria que passou a se chamar Secretaria de Cultura, sendo formada por duas subsecretarias: a de Assuntos Culturais – ligada a FUNARTE e a de Patrimônio ligada ao IPHAN e a Fundação Pró-Memória. (BOTELHO, 2000)

O processo de institucionalização do campo da cultura dentro das áreas de atuação de governo ocorrido na década de 1970 não ficou restrito ao nível federal. Nesse mesmo período o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu⁸. Em 1976, ocorreu o primeiro encontro de Secretários Estaduais de Cultura, dando origem a um fórum de discussão que se mantém ativo e que muito contribuiu para reforçar a idéia da criação de um ministério independente.

Em 1985, durante o governo do Presidente José Sarney, foi criado o Ministério da Cultura. Dentro dos órgãos que compunham a Secretaria de Cultura muitos eram de opinião de que mais valia uma secretaria forte que um ministério fraco. Um dos maiores defensores dessa idéia foi Aloísio Magalhães, que havia falecido em 1982. Logo de início o Ministério enfrentou muitos problemas, tanto de ordem financeira como administrativa. Faltava pessoal para cuidar do conjunto de atribuições que cabem a um Ministério, recursos financeiros para a manutenção dos programas existentes e até mesmo espaço físico para a acomodação da nova estrutura. Ocorreu também um processo de substituição contínua na chefia da pasta. José Aparecido

7 Definida por Aloísio Magalhães como aquela que está "preocupada em saber guardar o já cristalizado de nossa cultura, buscando identificar esse patrimônio, recuperá-lo, preservá-lo, revitalizá-lo, reverenciá-lo e devolvê-lo a comunidade a que pertença". (Magalhães, 1997. p.144)

8 As primeiras secretarias e conselhos de cultura datam da década de 1960.

de Oliveira foi nomeado Ministro da Cultura, logo substituído por Aluísio Pimenta, que por sua vez passou o cargo, em 1986, para Celso Furtado.

Na tentativa de criar novas fontes de recursos para a impulsionar o campo de produção artístico-cultural foi promulgada a primeira lei de incentivos fiscais para a cultura. A Lei n° 7.505, de 02 de junho de 1986, que ficou conhecida como Lei Sarney. O objetivo era o de buscar superar as dificuldades financeiras que o campo da administração pública federal da cultura sempre enfrentou. O orçamento ficava em grande parte comprometido com a administração do Ministério e de seus órgãos vinculados. A criação do novo Ministério acabou por significar um menor aporte de recursos financeiros para a área. Diferentemente da educação, a cultura não conseguiu criar um fundo que não sofresse cortes orçamentários.

Em 1990, sob o governo de Fernando Collor o Ministério da Cultura foi extinto junto com diversos de seus órgãos⁹. A estrutura que naquele momento era insuficiente, ficou em situação insustentável. Muitos dos funcionários dos órgãos extintos foram colocados em disponibilidade. Diversos projetos e programas foram suspensos. A Lei Sarney, que vinha apresentando alguns problemas na forma de aplicação também foi revogada. Entre março de 1990 e dezembro de 1991, o governo federal não realizou investimentos na área da cultura. A retirada do governo federal de cena fez com que uma maior parte das atividades culturais passassem a ser mantidas pelos estados e municípios¹⁰.

Em 23 de dezembro de 1991, foi promulgada a Lei° 8.313, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. A nova lei, que ficou conhecida como Lei Rouanet, era um aprimoramento da Lei Sarney e começou, lentamente, a injetar novos recursos financeiros no setor através do mecanismo de renúncia fiscal.

Em 1992, sob o governo de Itamar Franco, o Ministério da Cultura foi recriado e, a partir daí, também algumas de suas

9
Foram extintos: a Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN; a Fundação do cinema Brasileiro; a EMBRAFILME; a Fundação Nacional Pró-leitura, o Conselho Federal de Cultura, Conselho Consultivo do Sphan. A Fundação Pró-Memória e o SPHAN foram transformados em Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural e a FUNARTE em Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC).

10
A Constituição de 1988 forneceu aos municípios uma maior autonomia, delegando aos mesmos algumas responsabilidades. Essa nova conjuntura política contribuiu para a ampliação da ação dos governos locais sobre as atividades culturais.

instituições como a FUNARTE. Em seguida, em 1993, foi criada uma lei de incentivo específica para a área do audiovisual, com foco especial no cinema, ampliando os percentuais de renúncia a serem aplicados. Tinha início o processo da conformação de uma nova política, mais voltada para as leis de mercado, na qual o Ministério tinha cada vez menos poder de interferência.

A gestão do Ministro Francisco Weffort, sob a presidência de Fernando Henrique Cardoso, foi o momento da consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados. Ao longo da gestão Weffort, a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras. A Lei foi sofrendo algumas alterações que foram subvertendo o projeto inicial de conseguir a parceira da iniciativa privada em investimentos na área da cultura. As alterações ampliaram um mecanismo de exceção, o do abatimento de 100% do capital investido pelo patrocinador. Em síntese isso significa que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago como impostos. O resultado final é a aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. Esta passou a ser a política cultural do ministério na gestão Weffort.

O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico-culturais, mesmo nos grandes centros urbanos. Essa foi a con-

juntura herdada pelo Ministro Gilberto Gil, no governo do Presidente Lula.

*Políticas públicas de cultura:
um campo em construção*

Partindo de um conceito de cultura que englobe o conjunto dos saberes e dos fazeres a relação estado e cultura passa a estar presente no conjunto dos órgãos que compõem o governo. Logo, a elaboração de políticas deve partir da percepção da cultura como de bem da coletividade e da observação da interferência nas práticas culturais enraizadas das ações levadas a cabo pelas mais diversas áreas governamentais (saúde, educação, meio-ambiente, planejamento urbano, entre outras)¹¹.

Durante muito tempo a ação do Estado ficou restrita a preservação daquilo que comporia o conjunto dos símbolos formadores da nacionalidade, tais como o patrimônio edificado e as obras artísticas ligadas à cultura erudita (composições, escritos, pinturas, esculturas etc). O papel de guardião da memória nacional englobava atribuições de manutenção de um conjunto restrito de manifestações artísticas. As manifestações populares deveriam ser registradas e resgatadas dentro do que poderia ser classificado como o folclore nacional¹².

A partir da década de 1950 os organismos internacionais passam, gradativamente, a trabalhar com a noção de bens culturais, tornando usual a expressão patrimônio cultural. Em 1972, temos a Carta do México em defesa do patrimônio cultural, que apresenta a definição de patrimônio como o “conjunto dos produtos artísticos, artesanais e técnicos, das expressões literárias, lingüísticas e musicais, dos usos e costumes de todos os povos e grupos étnicos do passado e do presente”. Também nesse momento, dentro da convenção da UNESCO, a Bolívia lidera um movimento pela realização de estudos que apontassem formas jurídicas de proteção às manifestações da cultura tradicional e popular.

11
Essas recomendações se encontram presentes nos documentos internacionais da Unesco e são partilhadas por uma série de estudiosos como Isaura Botelho, entre outros.

12
É interessante observar que no momento da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional ainda não era usual o conceito de patrimônio cultural e que independente das recomendações presente no projeto original de Mário de Andrade, prevaleceu no decreto a visão de patrimônio histórico, material e artístico.

Surtem em 1989, as Recomendações sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular da UNESCO, um instrumento legal que fornece elementos para a identificação, a preservação e a continuidade dessa forma de patrimônio. Em 2000, temos no Brasil, a criação do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, dando início ao processo de efetivação de um campo específico de atuação dentro da área de preservação de patrimônio.

Em 2005, a UNESCO propôs a adoção da *Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, conhecida por *Convenção da Diversidade*. Seu texto reafirma as relações entre cultura e desenvolvimento procurando criar uma nova plataforma para a cooperação internacional. Um dos seus aspectos mais destacados é a reafirmação da soberania dos países para elaborar suas políticas culturais, tendo em vista a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, buscando criar condições para que as culturas floresçam e interajam com liberdade de uma forma que beneficie mutuamente as partes envolvidas. Depois de ratificada pelos países membros da UNESCO a Convenção entra em vigor em março de 2007.

Na década de 1990, novas questões se colocam para o campo da produção cultural. Tornam-se mais comuns os estudos e as discussões sobre as relações entre economia e cultura. O campo da economia da cultura ainda é visto com uma enorme desconfiança por diversos setores. No caso da promoção da diversidade, por exemplo, estão envolvidos fortes interesses econômicos que dizem respeito ao comércio internacional de bens e serviços culturais. Segundo Pedro Tierra, no programa de governo elaborado na campanha do Presidente Lula a área da economia da cultura abrange tanto “a indústria de entretenimento como a produção e difusão das festas populares e objetos artesanais, ou seja, é a área capaz de gerar ativos econômicos independentemente de sua origem, suporte ou escala”. (TIERRA. 2005) Dentro dessa perspectiva o governo vem buscando

produzir informações que contribuam para tornar mais visíveis esses ativos econômicos.

Em 2004, o Ministério da Cultura firmou um acordo de cooperação técnica com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística com o objetivo de desenvolver uma base de informações relacionada ao setor cultural a partir das pesquisas correntes produzidas pela instituição. A reunião de dados relacionados ao setor cultural tem como principais objetivos fomentar estudos, fornecer aos órgãos governamentais e privados subsídios para elaboração de planos, ações e políticas e contribuir para a delimitação do que é produto cultural e serviço cultural.

Em termos gerais podemos dizer que os primeiros quatro anos de gestão do Ministro Gil foram de construção real de um Ministério da Cultura. Desde a criação em 1985, o órgão passou por uma série de crises e processos de descontinuidade. A gestão do Ministro Weffort (oito anos) foi acompanhada por uma política de Estado mínimo, o que para um ministério que mal havia sido recriado trouxe enormes dificuldades operacionais. Ao terminar tal gestão o MinC tinha como principal atividade aprovar os processos que seriam financiados através da Lei de Incentivo à Cultura.

No primeiro ano da gestão do Ministro Gil, foi elaborado um plano de ampla reformulação da estrutura do MinC. Logo de início foram previstas alterações radicais na lei de incentivo¹³. Antes de implementar as mudanças, o Ministério realizou uma série de consultas e fóruns com participação de diversos segmentos da área artística e da sociedade em geral, onde ficaram evidenciadas tanto as distorções acarretadas pela forma da aplicação da lei, quanto sua extrema importância para o setor artístico-cultural. Estavam abertos os primeiros canais de diálogo entre o MinC e a sociedade civil.

Internamente foi planejada a criação de secretarias, buscando uma racionalização do trabalho que levasse a uma definição

¹³ Tais alterações não ocorreram. O que houve foi a criação de alguns critérios e normas que permitissem uma melhor distribuição dos recursos, porém ainda muito longe do nível ideal.

do papel do próprio Ministério dentro do sistema de governo. Foram criadas as secretarias de Políticas Culturais, de Articulação Institucional, da Identidade e da Diversidade Cultural, de Programas e Projetos Culturais e a de Fomento a Cultura. Esta-va formada uma nova estrutura administrativa para dar suporte à elaboração de novos projetos, ações e de políticas.

*Desafios para o processo
de implementação de política culturais*

Uma política cultural atualizada deve reconhecer a existência da diversidade de públicos, com as visões e interesses diferenciados que compõem a contemporaneidade. No caso brasileiro, temos a premência de reverter o processo de exclusão, da maior parcela do público, das oportunidades de consumo e de criação culturais. Nestor Canclini utiliza o conceito de hibridização cultural como uma ferramenta para demolir a concepção do mundo da cultura em três camadas: culta, popular e massiva. O conceito de hibridização abrange diversas mesclas interculturais, não apenas as raciais, que se costuma encaixar no termo *mestiçagem*, ou as preponderantemente religiosas, categorizadas enquanto *sincretismos*.

A promoção de políticas de caráter mais universal tem como desafio, segundo Pierre Bourdieu, a questão de um processo de “desigualdade natural das necessidades culturais”. Para o sociólogo francês é necessário ter cautela na aplicação mecânica e simplista de uma política de acesso. Ao analisar a questão do público dos museus de arte em diferentes cidades da Europa, ele alerta para o fato de que:

[...] se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a possibilidade pura de tirar proveito das obras expostas no museu, ocorre que somente alguns têm a possibilidade real de concretizá-la. Considerando que a aspi-

ração à prática cultural varia como a prática cultural e que a necessidade cultural reduplica à medida que esta é satisfeita, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento dessa privação. (Bourdieu; Darbel, 2003, p. 69)

A política de franqueamento das diversas atividades culturais ao conjunto da sociedade tem como desafio o compartilhamento dessas múltiplas linguagens com esse mesmo conjunto. Segundo Tereza Ventura, “o desafio que se impõe é combinar processos culturais particulares com direitos de cidadania universais”. (VENTURA, 2005, p. 88)

A ação na área da cultura tem sido frequentemente vista através de uma visão limitada ao acontecimento episódico, ao evento, inclusive por muitos dos gestores da área pública. Qualquer processo de gestão requer diretrizes, planejamento, execução e avaliação de resultados, e com a cultura não ocorre diferente. Um dos grandes desafios da gestão pública da cultura na avaliação das ações implementadas tem relação com os objetivos e à multiplicidade de efeitos buscados ou por ele alcançados. As ações públicas têm que demonstrar minimamente coerência entre o que se diz buscar e as ações postas em prática. Não existe relação direta de causa e efeito no campo da ação cultural, o que torna complexa a avaliação. Parte das ações interagem com o campo das mentalidades, das práticas culturais enraizadas, necessitando de um tempo mais longo para gerarem resultados visíveis. Nesse caso o grande desafio é o de criar projetos que não sejam desmontados a cada nova administração, gerando um ciclo contínuo de desperdício de recursos e de trabalho.

Um dos possíveis caminhos a serem seguidos nesse processo de construção de políticas de longo prazo é o do envolvimento dos agentes atingidos por tais políticas. O país vive hoje um movimento contínuo de construção de projetos coletivos de gestão pública nas mais variadas áreas. São cada vez mais atu-

antes os conselhos que contam com a participação efetiva da sociedade civil. Os produtores, os agentes, os gestores culturais, os artistas, o público em geral, também vêm buscando formas de participar e de interferir nos processos de decisões no campo das políticas públicas culturais. Ressurgem movimentos de valorização das manifestações culturais locais que incentivam tanto a redescoberta dos artistas da comunidade, como de novas formas de produção artístico-culturais. Aumentam as demandas por uma maior formação e especialização dos agentes culturais locais em todos os níveis, do artesão aos responsáveis pelas atividades burocráticas, que devem implementar seus projetos buscando uma autonomia cultural.

A base de um novo modelo de gestão está no reconhecimento da diversidade cultural dos distintos agentes sociais e na criação de canais de participação democrática. A tendência mundial aponta para a necessidade de uma maior racionalidade do uso dos recursos, buscando obter ações ou produtos (um centro de cultura, um museu, uma biblioteca, um curso de formação) capazes de se transformar em multiplicadores desses ativos culturais. É a falência do modelo de uma política de pulverização de recursos, como foi o caso do Programa de Ação Cultural da década de 1970, que, mesmo cobrindo vastos espaços territoriais, não evitou a falta de integração entre eventos que foram percebidos e vivenciados de maneira isolada, ou seja, mobilizou uma grande soma de recursos com um resultado pequeno, mas que ainda vem sendo insistentemente utilizado por algumas administrações.

No caso brasileiro, encontramos, nos diversos níveis de governo, órgãos responsáveis pela gestão cultural. Em todos eles estão presentes os problemas da carência de recursos. É fundamental definir as relações que podem e devem ser estabelecidas entre os vários órgãos públicos de gestão cultural nos níveis federal, estadual e municipal, e destes com outras áreas governa-

mentais, com as instituições privadas e com a sociedade civil. Existe uma série de competências legais comuns entre a União, os estados e os municípios. Entre as quais podemos destacar a função de proteger os documentos, as obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural, os monumentos, as paisagens naturais e os sítios arqueológicos. Uma consequência visível disso é a existência de uma série de instituições como museus, centros culturais, galerias de arte, bibliotecas, teatros etc, sob administração indistinta da União, dos Estados e dos municípios. Estas instituições possuem acervos similares e promovem, muitas vezes, atividades idênticas sem ao menos buscar uma integração, ou um planejamento partilhado. Não existem políticas nacionais, por exemplo, de gestão desses acervos. Não existe um lugar que centralize essas informações permitindo ao governo um real conhecimento da atual situação, subsídio indispensável para a elaboração de políticas. Há a necessidade de realizar algumas partilhas de tarefas entre os diversos níveis de governo, evitando duplicidades ou, ao contrário, omissão de ações, como comumente ocorre na área dos bens tombados.

A diversidade cultural coloca em pauta a questão da democratização cultural. Um processo contínuo de democratização cultural deve estar baseado em uma visão de cultura como força social de interesse coletivo, que não pode ficar dependente das disposições do mercado. Numa democracia participativa a cultura deve ser encarada como expressão de cidadania, um dos objetivos de governo deve ser, então, o da promoção das formas culturais de todos os grupos sociais, segundo as necessidades e desejos de cada um, procurando incentivar a participação popular no processo de criação cultural, promovendo modos de autogestão das iniciativas culturais. A cidadania democrática e cultural contribui para a superação de desigualdades, para o reconhecimento das diferenças reais existentes entre os sujeitos em suas dimensões social e cultural. Ao valorizar as múltiplas

tiplas práticas e demandas culturais, o Estado está permitindo a expressão da diversidade cultural.

Questões presentes e desafios para o futuro

Podemos afirmar que hoje duas questões centrais compõem a pauta das políticas de cultura: a da diversidade cultural e a da economia da cultura. As problemáticas que as envolvem têm uma série de pontos interseccionados, alguns deles serão apresentados a seguir, acompanhados por possíveis formas de atuação na elaboração de políticas.

O primeiro ponto é o da defesa da diversidade como elemento fundamental para a continuação da existência das próprias sociedades e que comporta como proposições de política:

- Aquela que considera os vários aspectos da diversidade, não se contentando, por exemplo, com a mera preservação do variado como na construção de um enorme museu de “objetos” vivos, destinado ao prazer daqueles que são de fora daquela comunidade.
- Promoção da diversidade como lugar de diálogo constante entre grupos e não como lugar da formação de grupos isolados.
- Utilização da questão da diversidade como bandeira fundamental contra o processo de globalização uniformizadora.

O segundo ponto é o de que é essencial a garantia e a defesa dos produtos e do mercado cultural, ou seja, é o que diz respeito a forma de ação do Estado sobre o mercado de bens culturais, regulando os excessos e que pode ter como objetivos principais:

- Implementar ações que inibam a intervenção mercadológica devastadora (como, por exemplo, alterações de calendários e de tempo de duração) em festejos e celebrações tradicionais.
- Desenvolver ações que elevem o grau de autonomia de decisão dos grupos envolvidos sobre os bens e serviços culturais.
- Adotar medidas que garantam um tratamento diferenciado entre os produtos culturais e os mercantis.

O terceiro ponto é o da implementação de uma maior aber-

tura no intercâmbio cultural internacional. A manutenção da diversidade não implica na geração de um processo de isolamento cultural. Há a necessidade da realização de intercâmbios diversos, em condições equilibradas e não a submissão ao tipo de relação que vem sendo imposta pelo crescente processo de globalização. Para tanto podem ser elaboradas políticas que visem:

- Apoiar ações pautadas em relações transnacionais, sem submissões ou dependências.
- Criar políticas de defesa da circulação da produção cultural em níveis mundiais, elevando ao máximo a idéia de diversidade.
- Ampliar o conceito de globalização, diferenciando-o da dominação cultural norte-americana.
- Formular procedimentos que estimulem o efetivo cumprimento dos acordos internacionais no campo.
- Implementar ações que coloquem cada vez mais a cultura como um dos elementos centrais nos acordos internacionais.

No quarto ponto está a necessidade de tratamento das manifestações culturais como parte do patrimônio de um povo, que deve ser protegido frente a ameaças de natureza diversa e que necessita de políticas que contribuam para a:

- Elaboração de formas de ação quando por um motivo qualquer um grupo, tradição ou manifestação se veja ameaçado de desintegração e/ou desaparecimento.
- Formulação de procedimentos que recuperem a capacidade do Estado de regular, de proteger e fomentar a produção cultural.
- Promoção de ações com a consciência de que cultivar a diversidade implica, sim, em abalar o conceito tradicional de nacionalidade. É necessário atualizar os marcos conceituais.

O quinto ponto diz respeito à importância da integração das ações de maneira interministerial. A divisão das áreas em ministérios deveria ter a finalidade de aumentar a governabilidade e não de fracionar o Estado, dificultando sua ação. Este desafio está diretamente ligado a construção de novas práticas

administrativas dentro do Estado, tais como a:

- Criação de uma prática permanente de constituição de grupos interministeriais para atuação em políticas públicas, mesmo setoriais que, de alguma maneira, afetem a área da cultura.
- Elaboração de ações políticas conjuntas com a área da educação.

Uma questão que apresenta grandes desafios, também ligada ao relacionamento interministerial, é a da circulação de conteúdos culturais através dos meios de comunicação de massa. Um ponto fundamental dentro de um projeto que objetiva a democracia cultural é o do reconhecimento da importância que os meios de comunicação assumiram na constituição das sociedades modernas e a posição central que eles ocupam na atualidade. O debate sobre comunicação e cultura estrutura-se, além do mais, a partir da compreensão de que ambos são direitos humanos inalienáveis, e assim devem ser encarados por qualquer governo ou governante. A problemática que se coloca aqui é a da ampliação do nível de participação do conjunto da sociedade nos diversos níveis de gestão e de produção da cultura e nos canais de circulação dessa produção.

A gestão atual do MinC realizou avanços significativos no sentido de colocar a cultura dentro da agenda política do governo, fez com que ela deixasse de ter um papel praticamente decorativo entre as políticas governamentais. Porém, novas questões se colocam. As reformas realizadas forneceram as condições mínimas de funcionamento para o Ministério. Estão abertos novos campos de atuação, nos quais os técnicos da área da cultura têm sido chamados para participar de alguns fóruns de decisão. O grande desafio é transformar esse complexo de ações em políticas que possam ter alguma garantia de continuidade nas próximas décadas.

Foram estabelecidos canais de diálogos com as administrações municipais e estaduais, com o objetivo de criar um Sistema Nacional de Cultura. Nesse mesmo processo estão envolvidos

representantes da área artístico-cultural e da sociedade civil em geral. A continuidade do processo implica em delimitação real de direitos e deveres de cada um dos grupos participantes, que devem se tornar parceiros e co-responsáveis.

Outra questão prioritária é a da gestão da informação. A elaboração de políticas requer conhecimento sobre o tema. O planejamento demanda a existência de um mínimo de dados. A criação de um Sistema Nacional de Cultural é uma das possíveis formas de garantir as parcerias necessárias para a construção de um Sistema Nacional de Informações Culturais.

A função da elaboração de políticas públicas na área de cultura deve ser a de garantir plenas condições de desenvolvimento da mesma. O Estado não deve ser um produtor de cultura, mas pode e deve ter a função de democratizar as áreas de produção, distribuição e consumo. Cultura é fator de desenvolvimento.

Referências

BOLÁN, Eduardo Nivón. *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. México: CONACULTA/ FONCA, 2006.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural. 1976–1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

CALABRE, Lia. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 31, p. 161–181, 2003

———. O Conselho Federal da Cultura, 1071-1974. In: *Estudos Históricos*, n. 37, p.81–98. jan./jun. 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

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

TIERRA, Pedro. Notas para um debate sobre políticas públicas de cultura e projeto nacional. In: *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, p. 141-148, jan./abr. 2005.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures, 2004.

VENTURA, Tereza. Notas sobre política cultural contemporânea. In: *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, p.77-89, jan./abr. 2005.



A política cultural & o plano das idéias

*Isaura Botelho**

Privilegio neste texto a abordagem de três momentos importantes na história das políticas culturais no Brasil a partir dos preceitos que estavam por trás destas políticas. São três brasis diferentes (anos 1930, 1970 e 2000), porém a linha de continuidade se faz pela presença de pressupostos conceituais que contribuíram para a relevância das políticas implementadas em cada uma dessas épocas, relevância que continuam tendo quando se pensa na institucionalização deste campo no Brasil.

*
Doutora em Ação Cultural pela USP. Pesquisadora do Centro de Estudos da Metrópole (CEM) onde coordenou a pesquisa sobre “O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo”.

Trata-se aqui da adoção de um conceito ampliado de cultura de forma a abarcar os fazeres e saberes populares e não apenas se restringir ao universo das belas-artes como sendo “a cultura” – singular e com C maiúsculo. Ou seja, vale nesta linha de continuidade a incorporação da dimensão antropológica da cultura, aquela que, levada às últimas conseqüências tem em vista a formação global do indivíduo, a valorização de seus modos de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar seu repertório de informação cultural, enriquecendo e alargando sua capacidade de agir sobre o mundo. O essencial é a qualidade de vida e a cidadania, tendo a população como foco.

Trago para reflexão três momentos em que essa constelação de idéias sobre a cultura, adequando-se às conjunturas e às necessidades políticas dos diferentes momentos de intervenção, deu consistência às políticas culturais engendradas em nível federal. Focalizo lideranças – figuras de gestores ou não – que não se contentaram formular em discurso estas posições, mas buscaram traduzi-las, de fato, em uma política concreta.

A criação das primeiras instituições culturais no Brasil se inicia com a vinda de D. João VI na transferência da corte portuguesa para o Brasil. Cria-se a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, por exemplo. Porém, é na década de 1930, durante o período Vargas, que se implantou um sistema verdadeiramente articulado em nível federal, quando novas instituições foram criadas com o fito de preservar, documentar, difundir e mesmo produzir diretamente bens culturais, transformando o governo federal no principal responsável pelo setor.

É no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, criado logo depois da Revolução de 1930, tendo como titular Gustavo Capanema, que ficou no cargo por longo período (1934–1945), que se criam o Conselho Nacional de Cultura – decreto-lei nº 526 em

1938 –; o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – decreto-lei nº 25 de 30/11/1937 –, o Serviço Nacional do Teatro – decreto-lei nº 92 de 21/12/1937 –, o Instituto Nacional do Livro – decreto-lei nº 93 de 21/12/1937 –, o Serviço de Radio-difusão Educativa – a partir da doação feita por Roquete Pinto ao Estado em 1936 –, e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (1936). Também se incorporam ao sistema, instituições existentes desde o período do império: a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional. A Casa de Rui Barbosa, criada em 27/5/1929, já havia sido incorporada ao Ministério da Educação e Saúde desde 1/12/1930.

De maneira geral, a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução. Se pensarmos no ‘povo pobre’ (...), ou seja, a maioria absoluta da nação, foi quase nada. Mesmo pondo entre parênteses as modificações que poderiam ter ocorrido na estrutura econômica e social, para ele o que se impunha era a implantação real da instrução primária, com possibilidade de acesso futuro aos outros níveis: e ela continuou a atingi-lo apenas de raspão. Mas se pensarmos nas camadas intermediárias (que aumentaram de volume e participação social depois de 1930) a melhora foi sensível graças à difusão do ensino médio e técnico que aumentou as suas possibilidades de afirmação e realização, de acordo com as necessidades novas do desenvolvimento econômico. Se, finalmente, pensarmos nas chamadas elites, verificaremos o grande incremento de oportunidades para ampliar e aprofundar a experiência cultural. [...] Além disso, depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, [...]. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas, apenas às elites, como equi-

pamento (que se transformava em direito) para a ‘missão’ que lhes competia, em lugar do povo e em seu nome. (CANDIDO, 2006, p. 234–235).

Neste momento, Mário de Andrade cumpre um papel fundador ao estabelecer os parâmetros para um conceito ampliado de cultura (para ele “arte”), ao qual voltaremos mais adiante. Embora não tenha sido um gestor de política do governo federal e sim importante colaborador, ele estabeleceu as bases de uma matriz que vai sendo reapropriada, relida e adaptada ao longo do tempo pela sensibilidade de gestores que estiveram à frente do setor cultural em nível nacional. Suas posições estão delineadas no anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional redigido em 1936, a pedido do Ministro Gustavo Capanema, época em que Mário era diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e chefe de sua Divisão de Expansão Cultural¹. A política implementada por ele no Departamento prefigura os conceitos sistematizados no referido anteprojeto para o governo federal, que previa a criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, que veio a ser dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade até 1967. Nesse sentido, as duas experiências são simultâneas – permitindo que se estabeleça uma ponte entre elas –, como se fossem partes de uma mesma reflexão no que tange a cultura popular e o patrimônio.

Experiência inovadora na época, a política implementada por Mário de Andrade segue sendo um exemplo interessantíssimo de uma ambiciosa gestão cultural na esfera do município, embora tenha tido pequena duração (interrompida em novembro de 1937). Creio ser o primeiro exemplo de uma política pública de cultura no sentido que encaramos hoje, dando conta de todo o universo da produção cultural em sentido abrangente (esporte, turismo, culinária, design, por exemplo) e incluindo em suas preocupações todas as camadas da população, inclusive a infantil. Considerando que uma política pública se formu-

¹ Criado por um decreto municipal em 30 de maio de 1935.

la a partir de um diagnóstico de uma realidade, o que permite a identificação de seus problemas e necessidades. Tendo como meta a solução destes problemas e o desenvolvimento do setor sobre o qual se deseja atuar cabe então o planejamento das etapas que permitirão que a intervenção seja eficaz, no sentido de alterar o quadro atual. Para ser conseqüente, ela deve prever meios de avaliar seus resultados de forma a permitir a correção de rumos e de se atualizar permanentemente, não se confundindo com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não deve se confundir também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm conseqüência exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo. (Bottleto, 2006). Nesse sentido, estribar-se em pesquisas sócio-econômicas para melhor conhecer seu “objeto” é importantíssimo. O Departamento de Cultura realizou inúmeras pesquisas sobre a cidade e sua população claramente ultrapassando o universo específico da cultura².

A ambição do projeto do departamento pode ter como pano de fundo, além da visão de MA o fato de ele ter sido pensado desde seu início, como o germe de um Instituto Paulista de Cultura (com jurisdição sobre todo o estado), e que previa ainda a expansão de sua experiência para todo o território nacional, no caso da chegada do então governador de São Paulo, Armando Sales de Oliveira, à presidência da república, o que era dado como certo. Neste caso, seria criado o Instituto Brasileiro de Cultura. Poderíamos ver como sinal desta “predestinação” o olhar sobre o país como um todo, como testemunha o escopo das pesquisas de caráter etnográfico – contando com a colaboração de Claude e Dina Lévi-Strauss, por exemplo –, não se restringindo à cidade ou ao Estado de São Paulo. A questão era conhecer o Brasil, descrevê-lo, descortinar a autêntica tradição brasileira: “pintar o mapa da brasilidade” (SANDRONI, 1988, p. 121).

² Para conhecer melhor a experiência do DC recomendo a leitura do livro de Paulo Duarte *Mário de Andrade por ele mesmo* (SP: HUCITEC, 1977).

3
Para maiores detalhes da experiência de Mário de Andrade frente ao DC ver *Mário contra Macunaíma* de Carlos Sandroni (SP/RJ: Edições Vértice/IUPERJ, 1988) e Mário de Andrade por ele mesmo de Paulo Duarte (SP: HUCITEC, 1977). Os detalhes sobre a constituição do Instituto Brasileiro estão no livro de Paulo Duarte, páginas 61–62.

Feito um polvo, as pesquisas sociais tudo abarcam com uma audácia incomparável (...) E, sendo municipal, o Departamento de Cultura cresce e quer crescer, esculpido na fôrma do Brasil. Já emissários seus internam-se por Mato Grosso, em busca de conhecimentos ignorados. Já do Rio lhe chegam decoradores e sambistas para as festas do Carnaval. Já do Recife lhe vem receitas, melodias e instrumentos, de Minas e da Bahia especialistas; ao mesmo tempo em que da sua atividade partem para divulgação no mundo, a pedido do Ministério do Exterior, estudos especializados sobre o Brasil (SANDRONI, 1988, p. 120–121).

O Instituto Brasileiro de Cultura – que teria a forma jurídica de uma fundação – previa que seu patrimônio fosse alimentado por doações dos municípios, estados e governo federal, somados a recursos a reservas de arrecadação de impostos, garantidos constitucionalmente. Teria sua sede no Rio e a ele corresponderiam institutos estaduais³. Já havia naquele momento, a previsão de mecanismos de relacionamento e parceria entre os entes da federação, o que se tenta constituir ainda hoje sob a denominação de Sistema Nacional de Cultura. Mário acumulava, junto com a direção do Departamento Municipal de Cultura, a chefia de sua divisão de Expansão Cultural; Sérgio Milliet era o chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social – que realizou pesquisas inovadoras sobre o município e sobre sua população –; Rubens Borba de Moraes chefiava a Divisão de Bibliotecas, e ainda duas outras, a de Educação e Recreio e a de Turismo e Divertimentos Públicos.

Aquilo que mais tarde (nos anos 60–70) veio a ser chamado de democratização cultural (disseminação da cultura erudita) era uma meta contida nas ações desencadeadas pelo departamento, bem como a preocupação com a diversidade da produção e da vivência cultural das camadas populares – o que se define melhor como democracia cultural. (BOTELHO; FIORE, 2004) Está presente também a preocupação com a ampliação

do repertório de informação cultural da população: Mário acredita que a arte é fundamental para o aperfeiçoamento do ser humano (RPHAN, 2002, p.9).

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos. (RPHAN, 2002, p. 141).

A abertura dada à noção de cultura (conceito que necessitou ser criado “como assunto de governo, como questão política”), na interpretação de Carlos Sandroni em sua análise em *Mário contra Macunaíma*, teria criado, naquele momento, “essa necessidade, até hoje presente, de afirmar que determinadas coisas ‘são cultura’[...]” (como o esporte, o turismo, a indústria cultural, por exemplo), motivada “pela contradição entre a vagueza do termo e a necessidade de especificá-lo para fins administrativos e burocráticos”. Continuando minha citação de Sandroni: Mário de Andrade dizia ao justificar a realização pelo DC do I Congresso de Língua Nacional Cantada: “Faz parte da cultura dum nacionalidade a organização consciente de seus processos essenciais de se manifestar” (SANDRONI, 1988, p.107).

Não cabe aqui fazermos um comentário pormenorizado sobre a experiência do Departamento de Cultura de São Paulo ou sobre as inúmeras contribuições de Mário para a cultura brasileira como criador (crítico, músico, escritor, poeta). Destaco apenas seu papel decisivo como organizador do campo de intervenção dos poderes públicos no desenvolvimento da cultura, ação que se expressa no seu anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional, base (que sofreu alterações realizadas

por Rodrigo Melo Franco de Andrade de forma a adequá-lo à conjuntura do momento) para o que se tornou o decreto-lei nº 25/37, redigido em 1936, a pedido do Ministro Gustavo Capanema. O anteprojeto apresentado é reconhecidamente inovador para a época, antecipando preocupações que só mais tarde foram incorporadas por instrumentos internacionais como a Carta de Veneza de 1964.

A organicidade de seu anteprojeto se dá em torno do conceito de arte: “Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano utiliza-se das ciências, das coisas, dos fatos” – diz ele, respondendo à sua própria “objeção” (antecipando a de terceiros, na verdade) em torno da questão de a técnica industrial ser uma arte (Anteprojeto). São oito as categorias de arte – arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras – agrupadas em quatro livros de tombamento aos quais corresponde a criação de museus específicos, estes vistos como instrumento pedagógico e formador: o arqueológico e etnográfico (artes arqueológica, ameríndia e popular); o histórico (arte histórica); o das belas-artes (artes eruditas nacional e estrangeira) e, finalmente o das artes aplicadas e técnica industrial (nacionais e estrangeiras). Sem entrar no mérito das classificações propostas, cabe ressaltar a abrangência que permeia o anteprojeto e que se expressa no escopo previsto para o órgão proposto, na medida em que contempla todas as artes, no que tange seu registro e legitimação. A missão pedagógica e formadora seria mais uma responsabilidade de um único organismo – o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. “O que prefigurou para o SPHAN como conceito no anteprojeto, e depois nas formas de ação da sua assistência técnica a esse Serviço, Mário atualizou em maior escala na direção do Departamento de Cultura.”⁴

No entanto, a ação do então SPHAN, como já foi mencionada,

4
Texto de introdução de
Lélia Coelho Frota
(MEC/SPHAN/
FNPM:1981:24)

não foi regida pelo anteprojeto de MA, pois as circunstâncias do momento inviabilizaram a “generosidade etnográfica” da proposta andradina, nos dizeres de Sérgio Miceli em seu excelente artigo “SPHAN: refrigério da cultura oficial”. A redação final do projeto de criação do SPHAN ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que dirigiu a nova instituição de 1937 a 1967. Em sua análise, Miceli mostra como, na verdade, a prática institucional se concentrou “em salvar do abandono os exemplares arquitetônicos considerados de valor estético significativo para uma história das formas e dos estilos da classe dirigente brasileira” (MICELI, 2001, p.363), ressaltando sua opção pela especialização e o insulamento institucional, afirmando-se “como órgão capaz de constituir sua própria demanda no mercado cativo de bens culturais subsidiado pelo Estado, sem precisar levar em conta as preferências dos consumidores ou do público usuário potencial dos bens tombados e restaurados” (MICELI, 2001, p.364). O Anteprojeto elaborado por Mário de Andrade foi abandonado naquilo que trazia de mais desafiador e avançado para seu tempo: a memória dos grupos populares, das etnias que compõem a brasilidade, da diversidade dos saberes e fazeres do país. Permaneceu, no entanto, como um norte a ser citado e perseguido.

A abrangência do Anteprojeto para o patrimônio tem tal força que ele será assumido, principalmente por aqueles de alguma forma ligados à cultura popular e ao patrimônio ou estudiosos como Miceli, como se fosse um projeto global para a área de cultura. Como venho insistindo até aqui, ele não o é. A visão verdadeiramente abrangente de Mário está consignada em seus textos, em suas inúmeras cartas a privilegiados interlocutores, e na ação do Departamento Municipal de Cultura: é aí que se vêem suas posições sobre o papel da arte, do artista, as preocupações com a formação de todos os segmentos da população, com o registro e a análise de comportamentos, a democrati-

zação do acesso de todos aos diversos registros da cultura. Ou seja, a cultura vista de forma plural, valorizada e respeitada em sua diversidade. No Anteprojeto o objetivo de dar conta de todo o universo cultural está consignado no campo da preservação, conservação e na respectiva ação educativa necessária para difundir os acervos. Desta forma, a ação cultural propriamente dita não se vê contemplada, pois não estava no âmbito da solicitação que lhe fora feita, que era a de um desenho institucional (e conceitual) para um serviço de proteção ao patrimônio. Assim, é o Anteprojeto que configura, de forma organizada, a matriz de um conceito abrangente de cultura, sendo sempre retomado daí por diante, como vai acontecer nos anos 1970 (com conseqüências para a condução da política implementada).

A década de 1970 foi o segundo momento importante do ponto de vista da organização institucional no Brasil, quando houve uma grande reformulação do quadro existente até então e, mais uma vez, instituições foram criadas para atender às novas necessidades do período⁵. A ditadura militar implantada no país, desde o golpe de 1964, preparava a abertura democrática e necessitava melhorar sua imagem, tanto no país como no exterior, principalmente junto aos setores mais claramente de oposição, numa conjuntura em que, apesar do regime, perdurava uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país.

Em 1975, o então existente Conselho Federal de Cultura sistematiza uma política cultural em nível federal, o documento Política Nacional de Cultura (PNC), incluindo, pela primeira vez, a cultura dentre suas metas políticas, formalizando um conjunto de diretrizes para o setor que se refletiu imediatamente num novo desenho institucional. Órgãos foram criados a partir de algumas demandas específicas de setores artísticos, como é o caso da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE); outros a partir da aglutinação de institutos já existentes, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme); outros, ainda,

5
Para maiores detalhes sobre o período e sobre estas “conseqüências” mencionadas, sugiro a minha análise em *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural* — 1976–1990.

tiveram seu raio de ação ampliado, como o Serviço Nacional de Teatro. Foram criados conselhos para tratar dos aspectos legais dos setores ligados à indústria cultural, como o Conselho Nacional do Direito Autoral (CNDA) e o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE). Tinha-se ali, na verdade, a estrutura que veio redundar na criação do Ministério da Cultura em 1985 (BOTELHO, 2000).

Detenho-me aqui na figura mais proeminente do período, Aloísio Magalhães, que embora dando continuidade ao que vinha sendo desenvolvido na gestão anterior à sua, soube articular politicamente o setor de forma inovadora e dar-lhe visibilidade, inclusive na mídia, de uma maneira não vista até então. Grande estrategista, Aloísio estabeleceu novos parâmetros de atuação, reestruturando, inclusive, a área federal refazendo os elos com o projeto de Gustavo Capanema. Por isso mesmo, qualquer discussão sobre a política cultural e redesenho institucional, não só do final dos anos 70 e início dos 80, como também hoje, passa obrigatoriamente pela figura de Aloísio Magalhães e de suas características pessoais. Estas características foram decisivas para o sucesso e prestígio de sua curta gestão (1981–1982) à frente da Secretaria da Cultura do MEC, criada a partir da transformação da então existente Secretaria de Assuntos Culturais em Secretaria da Cultura, em 10/4/1981, quando o General Rubem Ludwig era o titular da pasta⁶.

Sob o comando de Aloísio Magalhães, a proposta que, no início dos anos 80, estabeleceu os termos do intenso debate entre as instituições que compunham a então Secretaria da Cultura do MEC aponta a continuidade do projeto (configurado no Anteprojeto) de Mário de Andrade, relido e reapropriado em função das conjunturas do momento. O essencial aqui é a opção por um conceito alargado de cultura, onde sua dimensão antropológica é privilegiada e que, em sua acepção mais genérica, correspondia ao que passou a ser apregoado pela UNESCO nos

6

A Secretaria da Cultura funcionava através de duas subsecretarias: a Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – e a de Assuntos Culturais – SEAC –, cada uma delas com suas respectivas fundações, a Pró-Memória e a FUNARTE, braços executivos da política da SEC. A Embrafilme, Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco, por sua especificidade eram subordinadas diretamente ao Secretário da Cultura.

anos 70: a noção de que não pode haver verdadeiro desenvolvimento de um país se não for considerada a dimensão cultura:

[...] nosso desenvolvimento só será verdadeiramente harmonioso na medida em que o conhecimento dos valores reiterados pelo processo histórico passe a informar o conjunto de decisões tomadas com vistas à solução de nossos problemas de hoje. A continuidade da trajetória de uma cultura em processo ininterrupto de transformação como a nossa não pode prescindir do constante aferimento dos valores da anterioridade a de identificar os caminhos do tempo projetivo. (MAGALHÃES, 1985, p.128–129).

Aloísio radicaliza a opção pela dimensão antropológica da cultura e a adota como baliza de sua política. Neste plano, pode-se dizer que a *cultura é tudo* – para Mário de Andrade tudo era arte – o que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando, o que exige um talento de articulação muito grande para congregar outros setores da gestão pública, pois deve ser assumido como um pressuposto geral de governo e não exclusivo do setor de cultura.

A maneira como Aloísio Magalhães articulou a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975, já demonstrara que ele tinha clareza desta necessidade de articulação política ampla em vários setores do governo, de forma a dar peso às demandas culturais.

O percurso de Aloísio Magalhães na área pública começa com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), grupo de trabalho criado no âmbito do Ministério da Indústria e do Comércio, em 1975, em convênio com o Governo do Distrito Federal, em espaço cedido pela Universidade de Brasília. A meta maior deste grupo – composto por pessoas de formação diversa como físicos, matemáticos, literatos e arquitetos entre outras –, era a de levantar questões referentes não só ao processo

de desenvolvimento econômico, como também à preservação dos valores da nossa formação cultural, passando pelo papel do desenho industrial na definição de uma fisionomia dos produtos brasileiros. Em 1979 ocorre a fusão entre o então Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) dirigido por A. Magalhães, o Programa de Cidades Históricas – da Secretaria de Planejamento da Presidência da República e o CNRC, reunidos na Fundação Nacional pró-Memória, braço executivo do patrimônio, transformado em subsecretaria. É o ideário deste último que prevalece na política implementada por Aloísio na Secretaria da Cultura.

Não foi por acaso, creio, que o CNRC, mesmo sendo, desde seu início, um projeto eminentemente cultural, não tenha sido articulado e viabilizado dentro desta área. Mesmo considerando que sua viabilidade tenha se devido às relações de Aloísio Magalhães dentro do aparelho governamental – no caso, o ministro da Indústria e do Comércio, Severo Gomes – o projeto do CNRC apontava para um conceito abrangente de cultura, exigindo, por sua natureza, o concurso de diversas áreas da administração. A rapidez com a qual ele conseguiu reunir tantas instituições em torno de um só projeto, evidencia a sua capacidade política de agregar e sua consciência da fragilidade do setor cultural e de sua marginalidade em face de outras questões governamentais. Daí a necessidade de comprometer organismos de tipo tão diverso: Ministério da Indústria e do Comércio, o Governo do Distrito Federal, Universidade de Brasília, a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, o Ministério do Interior, o Ministério das Relações Exteriores, a Caixa Econômica Federal. Em 1978, aderem ainda o CNPq e o Banco do Brasil. Esta variedade de instituições signatárias do convênio garantiu a sobrevivência do projeto a despeito das turbulências políticas e mudanças ministeriais. Esta capacidade de articulação ampla, Aloísio irá

7
Nesta linha, a Secretaria da Cultura compra em leilão documentos originais da Inconfidência Mineira no exterior, da mesma forma que devolve, à Sala dos Milagres do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Congonhas do Campo – MG), uma coleção de 89 ex-votos – tombados e restaurados pela SPHAN. Outro exemplo é o do tombamento da Fábrica de Vinho de Caju Tito Silva & Cia. na Paraíba, bem como a reinauguração de oito km da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré em Rondônia.

reproduzir em muitos outros momentos em sua curta gestão à frente da Secretaria da Cultura (1981–1982).

A política adotada pela Secretaria de Cultura do MEC – embrião do atual Ministério da Cultura – encontra-se no documento *Diretrizes para a operacionalização da política cultural do MEC*, foi redigido em Brasília no período em setembro de 1981, com a participação de representantes de todos os organismos ligados à SEC. São eles: Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a Subsecretaria de Assuntos Culturais; Biblioteca Nacional; Coordenação de Museus e Casas Históricas; Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Fundação Casa de Rui Barbosa; Fundação Joaquim Nabuco; Fundação Nacional de Arte e seus Institutos de Artes Plásticas, Música, Folclore e Assessoria Técnica; Fundação Nacional Pró-Memória; Instituto Nacional do Livro; Museu Histórico Nacional; Museu da República; Museu Imperial; Museu Nacional de Belas-Artes; Museu Villa-Lobos; Serviço Nacional de Teatro; 10 Delegacias Regionais, responsáveis pelo patrimônio nacional, com raio de ação em todos os estados do país.

Teoricamente a questão patrimonial é colocada de forma a abranger tanto o universo dos bens culturais legitimados quanto aquele dos bens não consagrados representando as duas frentes que atuavam na Fundação Nacional Pró-Memória⁷. A tradicional, representada pelos arquitetos egressos do antigo IPHAN, e a do CNRC, o chamado ‘grupo da referência cultural’. Vejamos as *Considerações básicas* do documento citado:

A Secretaria da Cultura reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, privilegia não só os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano,

não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança canto, palavra – em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido. Nesse processo, destacam-se alguns bens culturais – aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados – ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. E é na interação entre os contextos que elegem e desenvolvem esses bens que se instaura a tensão criadora que impulsiona o processo cultural. (DIRETRIZES, 1981, p.7)

A partir dessas premissas, o documento esclarece que trabalha, operacionalmente, com duas vertentes: a patrimonial e a da produção cultural, mas reconhecendo sua inter-relação indissolúvel. Se de um lado é necessário proteger, apoiar e recuperar as informações contidas no patrimônio cultural brasileiro, tornando-as acessíveis à comunidade, de outro, reconhece-se a importância de se...

[...] estimular o fluxo criador contemporâneo que, exatamente por se realizar ao nível do vir a ser da Nação, dispensa a preocupação de retorno imediato, cabendo ao Estado resguardar o espaço da criação, mantendo-o livre das pressões dos mais diversos fatores que possam dificultar o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente pluralista e democrática.

Na prática, no entanto, a questão patrimonial, incorporando as raízes populares como fonte de conhecimento, foi a vertente privilegiada; o próprio documento considerava como evidente “[...] a necessidade de serem considerados na política de desenvolvimento sócio-econômico os indicadores culturais, sobretudo aqueles identificados no fazer popular”. O país só

Trata-se aqui do Projeto *Interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais existentes no país*, financiado com recursos do salário-educação, administrados pelo Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação – FNDE, cuja aplicação se restringia ao 1º grau, regular e supletivo. O projeto *Interação* manteve, por exemplo, 95 projetos em 1984, na maioria dos estados do país. Para maiores detalhes ver *Brincando, fazendo e aprendendo (Projeto Interação)* publicação do MEC/MINC/FNDE (RJ: Memórias Futuras Edições, 1985. A citação está na página 141 desta edição.

poderia sair de uma “[...] indiscutível situação de dependência cultural” a partir do momento em que se desse “[...] atenção às potencialidades, aos valores, às características dos brasileiros de cada região, assim como ao contexto específico em que se encontram, reconhecendo-lhes respeitabilidade enquanto conhecimento”. Só depois de feito este inventário é que o conhecimento por ele acumulado poderia receber o aporte advindo das “[...] ciências exatas e humanas, tanto para o enriquecimento global do homem brasileiro como para que sejam enfrentados adequadamente os imperativos de ordem econômica e tecnológica.” (DIRETRIZES, 1981, p.8) A educação é vista como meta prioritária, busca de processos de aprendizagem que correspondam à “realidade brasileira”. Às artes cabe um papel instrumental, vistas apenas como recurso a ser utilizado para facilitar a alfabetização, a consciência comunitária e a recuperação das maneiras tradicionais de expressão do *fazer brasileiro*: “Deve-se utilizar teatro, dança, cinema, música, literatura, artes plásticas, fotografia, desportos, museus, casas históricas, etc., na geração e operacionalização de situações de aprendizagem.”⁸

Há uma diferença aqui face à postura de Mário de Andrade, que não só considerava a arte com elemento fundamental para o desenvolvimento do ser humano, como buscou romper com a estreiteza das dicotomias erudito/popular e nacional/ estrangeiro. Diferentemente, a Secretaria de Cultura do MEC via a área acadêmica e as artes como distantes do legítimo saber do povo, visto como a única saída para os grandes impasses nacionais, fato no mínimo paradoxal, já que o secretário era um artista plástico e designer de renome, fundador da primeira escola de design do país, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) hoje integrada a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

No entanto, nas formulações do próprio Aloísio, em suas inúmeras intervenções públicas este problema não aparece,

mas sim na prática institucional, que não era, de fato conduzida por ele, mas sim por sua equipe, o que poderia ser uma das razões deste descompasso que apequena a política cultural daquele momento:

Eu diria que minha missão talvez seja temporária nesta dupla função; talvez seja apenas o tempo necessário para estabelecer uma adequação mais nítida, dentro do sistema do trato cultural, da responsabilidade do Estado, e talvez definir melhor o que sejam as duas grandes vertentes do bem cultural: a vertente patrimonial e a vertente da ação cultural. Parece nítida essa divisão que, na verdade, é mais para efeito de trato metodológico, e não propriamente uma divisão de áreas. Na imagem que me ocorre a vertente patrimonial lembra uma rotação ou um círculo de diâmetro muito amplo e rotação lenta, enquanto a ação cultural, na criação do bem cultural, é um círculo de diâmetro curto e de rotação muito rápida. Ambas essas rotações, ambos esses círculos trabalham interagindo um com o outro, mas têm seus tempos e a sua dinâmica própria e específica.⁹

9
MAGALHÃES, A. "As duas vertentes do bem cultural". In: *Cultura*, Ano 10, n. 36, MEC, abr./jun. 1981, p. 2 e 3. "E Triunfo?" p. 132-137

A conjuntura da época – o processo de abertura política desencadeado pelo General Ernesto Geisel –, quando se fazia necessária uma extrema habilidade para não expor indevidamente a área cultural, e a própria visão daqueles que compunham a equipe forte da Secretaria da Cultura, comprometidos com a ideologia do CNRC, calcada numa visão do nacional-popular (FONSECA, 1994), talvez sejam parte da explicação do porquê do descompasso apontado. (BOTELHO, 2000)

A meu ver, este é um dos aspectos falhos no projeto de Aloísio que, na prática não deu espaço para que se implementasse uma política pública que corrigisse esta diferença de tratamento entre preservação e ação cultural. O importante aqui seria buscar uma ação mais articulada – o que Aloísio afirma na citação anterior utilizando a imagem do disco –, atenta ao fato de que cada uma tem seus próprios desafios, que devem ser enfrenta-

dos com estratégias adequadas, notadamente quando se deseja uma política integrada de preservação e produção, onde não há incompatibilidades. A memória se faz da atenção pelo que se produz justamente na interação entre o que é cultura no nível do cotidiano e o que é cultura no campo das artes reconhecidas, pois um plano alimenta o outro, um transforma o outro. O patrimônio é algo mais do que os monumentos, as peças de museu, sendo a cristalização de experiências vivas sedimentadas numa cultura, o que inclui todas as práticas e suas diferenças. A produção, por sua vez, não se restringe ao campo das artes que têm autor e nomes a consagrar, fazendo-se também do tecido de expressões de criações coletivas que emergem da vida social, dos problemas, das formas de cada cultura se constituir enquanto dá soluções originais para questões práticas, e mesmo de sobrevivência, que são universais.

Cabe aqui insistir nesta questão que as políticas de cultura continuam enfrentando. Refiro-me ao empobrecimento que ocorre quando se entende que a ênfase dada a uma visão antropológica deva se acompanhar de uma desconfiança diante da produção artística, ou diante do que se imputa a ela como “produto de elite”, ou como vertente que se afasta dos traços nacionais que a memória privilegia. Creio que a dinâmica é outra, pois identidades são produtos de formação histórica, realidade dinâmica, sempre em transformação, o que justamente faz produtiva a relação entre memória e criação, pois os problemas enfrentados pela sociedade mudam com as conjunturas e exigem respostas originais. Além disso, a cultura não é apenas um bem coletivo, uma tradição a preservar. Ela é uma produção coletiva, constante incorporação do novo. Nesse sentido, todo o patrimônio cultural até agora produzido pela humanidade, repertório do qual extraímos nossas escolhas e que nos permite o desenvolvimento da vida cultural e o exercício contínuo da criação é objeto de atenção. Esta herança, ao

mesmo tempo em que nos enriquece, re-elabora, por sua vez, este mesmo patrimônio que é aberto, sempre incorporando as novas criações.

Em 1985, com os ventos da redemocratização, é criado o Ministério da Cultura, a partir da reiterada demanda dos Secretários de Cultura dos Estados, solução que lhes parecia a mais adequada para a resolução de suas carências orçamentárias e políticas. O arranjo e a gestão institucional do Ministério têm sido alterados constantemente desde então, ao sabor de arranjos que, se não foram aleatórios, demonstraram a falta de trato, por parte dos dirigentes que se sucederam, com o setor cultural, fragilizando-o ainda mais. Nesse sentido, o momento mais doloroso foi 1990, quando o governo de Fernando Collor de Melo se iniciou pondo fim nas instituições federais de apoio à produção cultural e ao patrimônio, que foram aglutinadas em duas novas instituições: o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC) e o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), ambos sem nenhum prestígio político ou apoio orçamentário. O Ministério foi rebaixado ao status de secretaria da presidência da república. Esta situação foi de tal gravidade que, mesmo com os esforços de reconstituição – a secretaria volta a ser ministério pela promulgação da lei no. 8.490 de 19/11/1992 – realizados a partir de 1993, no governo Itamar Franco. Sente-se ainda hoje o golpe deflagrado então. Durante o governo Fernando Henrique Cardoso (1994–2002) o Ministério foi pouco a pouco recuperando sua presença no debate público e se esses anos foram marcados por um pesado investimento político nas leis de incentivo fiscal, eles também se caracterizaram pelo esvaziamento do papel nacional e político das instituições do Ministério da Cultura e pela repetição mecânica de pressupostos de uma política cultural democrática.

Somente em 2003, depois de tantas idas e vindas ao longo desses anos, o Ministério da Cultura deu início a um intenso

processo de discussão e reorganização do papel do Estado na área cultural. Nesse sentido, houve um grande investimento no sentido de recuperação de seu orçamento e a discussão de mecanismos que possibilitassem uma melhor distribuição de seus poucos recursos do ponto de vista do equilíbrio regional voltou a ser uma preocupação. Mais importante ainda é o fato de o Ministério, sob a liderança do ministro Gilberto Gil, vir investindo na recuperação de um conceito abrangente de cultura, compondo o terceiro momento do percurso dessas idéias que aqui estou condensando. Retorna a baliza de considerar como fundamental a articulação entre cultura e cidadania, bem como chamar a atenção para o peso da cultura em termos da economia global do país, que vem influenciando positivamente as políticas culturais regionais e municipais.

10
Discurso do ministro
Gilberto Gil durante
a solenidade da Ordem
do Mérito Cultural
2006 (Brasília, 8/11/
2006)

Mário de Andrade foi quem desenhou nosso Iphan nos anos 30, que deu às suas idéias míticas uma forma institucional. Foi ele quem estabeleceu as balizas antropológicas e estéticas para a preservação da diversidade cultural brasileira. Pensou um modo de conservar a memória que a tornava viva, tirando o patrimônio das gavetas e botando ela nas ruas, no atrito vivo da multidão, fazendo objetos sagrados experimentarem da incerteza do cotidiano. Autor de teorias e peças literárias que mostraram à nossa imaginação como poderíamos nos tornar aquilo que já éramos. E éramos, sem saber, uma cultura verdadeiramente brasileira. Mas tínhamos receio e preconceito de ser, medo da nossa afirmação, de nossa identidade de muitas identidades. Foi Mário, com suas fantasias, que nos libertou de nosso complexo de inferioridade simbólica. Grande abridor de trilhas.¹⁰

O Ministério da Cultura defende hoje uma conceituação ampla da cultura, considerando-a em sua dimensão antropológica, como a dimensão simbólica da existência social brasileira, como o conjunto dinâmico de todos os atos criativos de nosso povo, aquilo que, em cada objeto que um brasileiro produz,

transcende o aspecto meramente técnico. Cultura como “usina de símbolos” de cada comunidade e de toda a nação, eixo construtor de identidades, espaço de realização da cidadania.

Estas são formulações retiradas de discursos do Ministro Gilberto Gil e que se vêm refletidas em diversos programas e ações do ministério e de suas instituições. A recusa em assumir a dicotomia cultura popular versus cultura erudita – como se fossem pólos excludentes e representassem, em si mesmas, opções ideológicas – é demonstrada na variedade de programas e projetos, que transitam por todos os registros culturais: questões de democracia e de identidade nacional não se reduzem à defesa do popular entendido como apanágio do valor e da autenticidade, diferentemente do que ocorreu em momento anterior. Todas as formas de cultura que permitam avançar em termos artísticos e de qualidade de vida merecem atenção, pela ação efetiva das várias esferas do Estado na formulação e na implementação de políticas públicas para a área, ação determinante para a contribuição da cultura ao desenvolvimento, notadamente quando este é entendido como combate às barreiras de ordem social, econômica e simbólica – esta última nem sempre suficientemente ressaltada. Sem a dimensão cultural é difícil imaginar o próprio desenvolvimento nacional.

A retomada conceitual se refletiu num redesenho institucional importante que, se ainda não é o ideal, pelo menos devolveu às instituições a ele vinculadas o poder de conduzir as políticas específicas de suas áreas. Desta forma, estas instituições vêm recuperando uma presença nacional, papel que deixaram de exercer desde o final dos anos 80. Exemplo de um dos instrumentos utilizados para isso é a criação de Câmaras Setoriais correspondentes às diversas expressões artísticas, promovendo uma mobilização de cada um desses setores de forma até agora única. Estas Câmaras têm como meta promover um amplo processo de discussão sobre as diretrizes

políticas e planos de ação de cada setor, levando em conta um diagnóstico formal (estudos específicos) ou informal (pela experiência e vinculações de seus componentes) que permita o estabelecimento de prioridades com relação aos diversos elos que compõem a cadeia de produção de cada uma das linguagens artísticas – teatro, dança, circo, ópera, música e artes visuais, literatura, livro e leitura. Compostas por entidades governamentais e integrantes das cadeias produtiva e criativa dos segmentos das artes, elas propiciam, pela primeira vez na história da gestão federal de cultura, a participação da sociedade civil no processo de definição do conjunto de metas e ações a serem priorizadas por essas políticas setoriais, incentivando com isso um processo de diálogo contínuo para a construção e a avaliação de políticas públicas a serem conduzidas pela instituição responsável pelas artes no âmbito do ministério, que é a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE).

11
Vale ainda mencionar a prioridade dada ao estabelecimento de um sistema permanente de estatísticas culturais, em conjunto com o IBGE (geração de dados), bem como com o IPEA (análise dos dados) de modo a superar a insuficiência e a dispersão de informações que impedem a análise sócio-econômica aprofundada dos diversos setores que compõem os elos da produção cultural em seus diversos níveis e registros, além de impedir a comparação do perfil econômico das atividades culturais desenvolvidas no Brasil com outros países.

Ao lado disso, o Ministério da Cultura incentivou intensa mobilização nacional em torno de conferências municipais, estaduais de cultura, culminando com a Iª Conferência Nacional realizada em Brasília, em novembro de 2005, para dar substância ao Sistema Nacional de Cultura, que, se for estabelecido e não sofrer solução de continuidade em próximas gestões organizará a articulação entre os entes da federação e a sociedade civil. Neste Sistema, o diálogo e a negociação permanente entre as instâncias municipal, estadual e federal deverão constituir não só a novidade desse mecanismo, bem como permitirão a otimização de recursos humanos e materiais no desenvolvimento da vida cultural brasileira. Ou seja, dentre outras ações e programas importantes que foram iniciados (e que não cabe aqui arrolar), o Ministério da Cultura vem investindo em ações estruturantes que nos permitem esperar uma melhoria significativa de espaços de gestão intergovernamental e de co-gestão com os movimentos culturais¹¹. Embora seja cedo para apos-

tarmos no que ficará desta gestão, registro, pelo menos, a consistência do que vem sendo proposto e implementado.

A aposta é consolidar a cultura como a base de expressão do próprio indivíduo – e de conjuntos de indivíduos; como ferramenta mais decisiva para a construção e o exercício da cidadania. A par da inclusão que se pode promover por meio da melhoria na qualidade da educação de cada um, o investimento em cultura resulta, no longo prazo, em aumento da criatividade e da capacidade de inovação, da eficiência e da produtividade dos indivíduos e da sociedade. Nesse sentido, a cultura é o setor em que o investimento reverte mais diretamente para o conjunto da sociedade; no entanto, sendo um setor ainda marginal no campo das políticas públicas, vimos dependendo até agora da lucidez e integridade de grandes figuras como Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e Gilberto Gil, à espera de que se consiga implantar um verdadeiro sistema nacional de cultura que nos permitirá ampliar o escopo desta interlocução.

Bibliografia

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: Funarte e política cultural – 1976–1990*. Rio de Janeiro: Minc/FCRB, 2000.

———. BOTELHO, I. “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”. In: *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Editora Fundação SEADE, vol. 15, n. 2, abril/junho 2001. Disponível em: www.centrodametropole.org.br

BOTELHO, I. & FIORE, M. *O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo*. Relatório da fase quantitativa. CEBRAP/CEM. www.centrodametropole.org.br, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro:

Ouro sobre Azul, 2006.

Diretrizes para a operacionalização da política cultural. Brasília: MEC/Secretaria Geral. Coordenadoria de Comunicação Social/GM, Divisão de Editoração, setembro, 1981.

DUARTE, P. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC, 1977.

FONSECA, M. Cecília Londres da. *Construções do passado: concepções sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (Brasil: anos 70–80)*. Tese (Doutorado em . Universidade de Brasília. Brasília.

JEKER, A.E.; SEGALLA, L. (coord.); COSTA, F.M. (ed.). *Brincando, fazendo e aprendendo*. Rio de Janeiro: Memórias Futuras; Brasília: FNDE, 1985.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*.

RJ/Brasília: Nova Fronteira/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

———. *As duas vertentes do bem cultural*. In: *Cultura*, Ano 10, n. 36, MEC, abr./jun. 1981

MEC/ SPHAN/ FPM. *Mário de Andrade: cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936–1945)*. Brasília: 1981.

MICELI, Sérgio. (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

———. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

REVISTA do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, no. 30, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: Cultura e Política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

SCHWARTZMAN, S. et alli. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.

A política cultural como política pública

Anita Simis*

Para iniciar nossa reflexão sobre *Política Cultural*, creio ser preciso definir o que ela é, sua origem e como historicamente foi implementada. Entendo a política cultural como parte das políticas públicas. É verdade que a expressão *política pública* possui diversas conotações, mas aqui genericamente significa que se trata da escolha de diretrizes gerais, que tem uma ação, e estão direcionadas para o futuro, cuja responsabilidade é predominantemente de órgãos governamentais, os quais agem almejando o alcance do interesse público pelos melhores meios possíveis, que no nosso campo é a difusão e o acesso à cultura pelo cidadão.

*
Anita Simis é professora assistente-doutora no Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (Unesp) – Araraquara.

¹ Com dados defasados, há um texto interessante, que traz dados sobre 1994: “a cultura brasileira, considerando-se todos os seus setores, empregava cerca de 510 mil pessoas, divididos em 391 mil empregados no setor privado (76,7% do total); 69 mil trabalhadores autônomos (13,6%) e 49 mil nas administrações públicas (9,7%). Esse contingente é 90% superior ao empregado pelas atividades de fabricação de equipamentos e material elétrico e eletrônico; 53% superior ao da indústria de material de transportes (incluída a indústria automobilística, de autopeças e de fabricação de outros veículos); 78% acima dos serviços industriais de utilidade pública (energia elétrica e distribuição da água e esgotamento sanitário). Com relação ao setor de telecomunicações e correios, o total de empregados na cultura é 2,8 vezes maior”. O PIB da Cultura (2005).

No entanto, ainda “é muito reduzida a atenção dada por políticos em geral e cientistas sociais às políticas públicas da área cultural, sejam elas oriundas de órgão federais, estaduais ou municipais” tal como apontava Mário Brockmann Machado (1984, p.7), em 1982, durante seminário realizado em São Paulo. Passados, mais de 20 anos, é significativo que embora a política cultural tenha se transformado e ganho tantos estudos empíricos e teóricos, nas ciências sociais – na área acadêmica das políticas públicas – é ainda um tema se não desconhecido, ao menos desconsiderado. Na verdade, é no âmbito dos estudos voltados para as comunicações que encontramos mais pesquisas e artigos sobre o tema. Quanto ao desinteresse com que a maior parte dos políticos trata a política cultural, penso que hoje, mais do que apontar outras carências com maior prioridade dada a falta de organização democrática da sociedade, podemos afirmar que trata-se de preconceito ou ignorância em relação ao assunto.

Primeiramente é preciso ter em conta que a cultura é um direito e, nesse sentido, é muito mais que uma atividade econômica, embora a economia da cultura tenha hoje um papel importante na geração de empregos¹. Os direitos sociais são aqueles que dizem respeito a um mínimo de bem-estar econômico, de participação, de ser e viver na plenitude a civilização, direitos cuja conquista se deu a partir do século XX e que se preocupam mais com a igualdade do que com a liberdade. Mas, para concretizá-los é preciso admitir um grau maior de intervenção do Estado na vida dos cidadãos por meio dos mais variados mecanismos e instituições que assegurem sua implantação e observância. É o caso da educação, da saúde e da moradia hoje direitos a que todo cidadão deve ter acesso, direitos garantidos pela Constituição da maioria dos países modernos. Sendo direitos do cidadão são também um dever do Estado que, por sua vez, deve promover o acesso a todos e gratuitamente. Com isso, o

Estado aumenta sua intervenção, não só para fazer vingar esse direito, mas também provendo esse serviço, aumentando-lhe os encargos, e tendo como espelho reverso, o aumento de encargos dos cidadãos, caso da tributação, para suprir o Estado com os recursos para implementar o direito a que foi imposto. O mesmo pode-se dizer em relação à cultura. E mais, é possível que o Estado ao prover esse serviço interfira em outros direitos, como o da liberdade, mesmo que para garantir o acesso a outros. Em outras palavras, para garantir a igualdade, às vezes esbarramos na questão da liberdade. Recordemos que uma proposição que continua atual é a busca da convergência entre liberalismo e algum tipo de utopia igualitária e nesse processo igualitário, que é a própria democracia, procura-se resolver a contradição igualdade e liberdade. Ora, nesse aprimoramento democrático, onde ocorre essa luta contra privilégios e em busca de uma socialização estão, não apenas bens materiais, mas também o acesso à cultura, e neste sentido o Estado é responsável pela promoção da política cultural, nela incluída a defesa do patrimônio.

No Estado democrático, o papel do Estado no âmbito da cultura, não é produzir cultura, dizer o que ela deve ser, dirigi-la, conduzi-la, mas sim formular políticas públicas de cultura que a tornem acessível, divulgando-a, fomentando-a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos. Assim, se de um lado se rechaçam as iniciativas que favorecem a “cultura oficial”, a imposição de uma visão monopolizada pelo Estado do que deva ser cultura brasileira, por outro, não se pode eximir o Estado de prover esse direito social, de estimular e animar o processo cultural, de incentivar a produção cultural, sem interferir no processo de criação, e preservar seu patrimônio móvel e imóvel.

Na nossa discussão, esse é um ponto interessante, pois diz respeito à questão da autonomia, da emancipação das forças

culturais. Durante anos fomos tutelados. O ufanismo era a tônica. Depois, no período democrático, chegamos a enveredar pelo caminho oposto, fechando as brechas para o florescimento de uma cultura autônoma.

Não podemos deixar de lembrar o que ocorreu com o cinema, uma das formas artísticas mais consolidadas durante o regime militar. Na volta ao regime democrático, em um movimento de contração paradoxal, o cinema estrangeiro pode questionar na Justiça a forma como o Estado organizou a política cinematográfica, asfixiando o espaço existente para expressão da produção cinematográfica nacional e, conseqüentemente, abrindo novos para o cinema concorrente. Distanciando-nos um pouco mais os anos de chumbo, o primeiro presidente eleito pelo voto direto propôs encolher os espaços culturais, quando não, o exagero de extinguir as estruturas culturais. Sob a crítica cerada da imprensa, que denunciava o favoritismo estatal, o corporativismo, a corrupção, o empreguismo, o cartorialismo artístico cultural, a responsabilidade do Estado se tornou omissa. Alguns artigos enfatizaram inclusive, que as saídas possíveis para o desenvolvimento da produção cultural estariam no uso das próprias forças das atividades culturais, valendo-se para tanto de uma dose de inventividade, saúde e coragem. O comedor de marajás, aproveitando esse clima, se negou a propor iniciativas concretas, argumentando que o governo não pode ter uma política cultural, já que o Estado que empresa espetáculos, patrocina artistas ou promove iniciativas na verdade favorece uma “cultura oficial”. Assim, proibiu que a gerência dos teatros, festivais, concertos, exposições, bibliotecas e museus ficasse a cargo dos artistas, empreendedores culturais e educadores, não dos burocratas. Ironicamente, não pode creditar a uma política cultural os benefícios indiretos que seu famoso plano econômico trouxe como conseqüência. Referimo-nos à abolição da subvenção ao cinema estrangeiro decorrente da

remessa de 60% de seus rendimentos a um *câmbio oficial*, que chegou a uma defasagem na ordem de mais de 122% em relação ao câmbio paralelo. Por ter passado despercebido, relato brevemente o que ocorreu: com as mudanças na política econômica esta situação foi alterada. O câmbio oficial foi extinto e introduziu-se o câmbio livre, ou seja, o Banco Central deixou de estabelecer uma cotação oficial para a conversão. Continuaram a existir as cotações do dólar-turismo e do dólar no mercado paralelo, mas as remessas de lucros passaram a ser cotadas pelo câmbio livre, regulado pela oferta e demanda, flutuando conforme a realidade cambial do país. Em outras palavras, houve uma aproximação entre o valor do dólar livre e do dólar paralelo. A subvenção às matrizes estrangeiras é pouco significativa do ponto de vista de uma economia de divisas para o país (o total remetido no primeiro semestre de 1989 representa aproximadamente 4% do nosso saldo comercial de janeiro), mas é prejudicial a uma política cinematográfica de incremento à produção nacional, ao mesmo tempo em que incentiva a importação de filmes estrangeiros. Se considerarmos que antes do Plano um ingresso era vendido em média a US\$ 1 (no câmbio paralelo, NCRZ\$ 78,00) e que o produtor recebia 33% deste valor, mas com um mínimo de um mês de diferença e, portanto, um valor corroído pela inflação, para que o produtor obtivesse o retorno de US\$ 500 mil, orçamento de um filme médio, seria preciso que ele fosse assistido por 1,5 milhão de espectadores, isto é, que todos os filmes produzidos tivessem sempre o sucesso dos *Trapalhões*, que vence a concorrência de inúmeros filmes estrangeiros, inclusive *Batman* e sua milionária campanha publicitária. No caso do filme estrangeiro, as matrizes não têm as mesmas dificuldades. Seu lucro provém da média dos filmes que importam e podem oferecê-lo por um preço relativamente abaixo do nacional, mesmo tendo altos custos de produção, já que estes custos são abatidos, primeiramente, no seu mercado

interno. A remessa ao câmbio oficial era, portanto, um incentivo extra significativo (um total de US\$ 23.540.908,31 só no 10 semestre de 1989) que contrabalançava o preço reduzido dos ingressos no Brasil.

No entanto, não são apenas as matrizes estrangeiras que tiravam vantagens da situação. Os darwinistas brasileiros que na sua esperteza se julgam mais aptos a sobreviver na selva da sociedade hiperinflacionária, logo encontraram uma forma de ganhar uma fatia deste bolo. Alguns distribuidores/exibidores brasileiros abriram nos EUA uma empresa que compra os títulos americanos, remete-os para a distribuidora brasileira e depois envia os 60% dos lucros permitidos, ao câmbio oficial, para fora. Mas, se a repercussão das medidas contidas no Plano Collor atingiram desfavoravelmente os setores que comercializavam o filme estrangeiro, por conta da falta de uma política cultural e de instituições culturais houve uma paralisação das atividades no âmbito da produção cinematográfica nacional até a chamada Retomada do Cinema Brasileiro³.

Voltando à nossa reflexão, é também interessante notar que hoje, com a difusão do conceito de globalização, entendido genericamente como uma abertura de via dupla ao mundo, já não se aponta o perigo da aculturação (especialmente da música totalmente despida de identificação) e da necessária busca das raízes autênticas que formam a nacionalidade. Na balança da nossa identidade, nota-se que se a cultura tem pesado mais que a nação, ou o local/ espaço de origem, que ela está envolvida por intercâmbios versáteis, e em contínua formação. Já se incorporou a crítica de que é enganoso buscar uma “identidade brasileira” ou uma “memória brasileira”. Por outro lado, mais que contrapor a essa pseudo-unicidade as inúmeras identidades, creio que Ortiz (1985, p.139) foi feliz ao afirmar que a questão que se coloca é: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais?”

³
Ver sobre esse momento o artigo de Campos, 2006.

A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” Sem dúvida, o Estado articulou que “identidade” e “memória” mereciam ser incentivadas e a história do nosso cinema espelha bem como esta expressão cultural foi apropriada pelos diversos governos, que a ligaram à integração, à identidade nacional, à estruturação e consolidação de uma sociabilidade vinculada ao território interno dos Estados-nação, mas também à formação do senso de nação republicana e recentemente à globalização.

Mas, trata-se de um estado de globalização imposto unilateralmente. É neste sentido que, conforme Martinez (2005, p.40), “os princípios e políticas de resguardo e preservação dos símbolos nacionais e da diversidade cultural, inclusive, que têm despertado o desenvolvimento audiovisual em diversos países, precisam ser entendidos”: como uma reação. Trata-se de um processo em que Hollywood surge, sem dúvida, como maior emblema, embora possamos identificar a gênese da distribuição de seus tentáculos muito antes dos anos globalizantes. Por outro lado, diversidade também pode ser pensada não só como reação, principalmente quando deixa em segundo plano as diferenças de classes e passa a ser apenas cultural, evidenciando uma retomada de um conceito de culturalismo em novas bases, sem polarização ideológica, embora também devemos notar que as visões culturalistas têm os mesmos pais fundadores, mas não são homogêneas em sua totalidade. Houve, na última década, uma reinterpretação na forma de pensar a política, agora centrada principalmente nos aspectos culturais e que coincide com o momento em que os EUA formatam o mundo à sua imagem. Conforme Bourdieu e Wacquant (2001), trata-se de um discurso que ao mesmo tempo que serve de instrumento para a construção de políticas públicas e privadas, é também instrumento de avaliação dessas políticas e apoia-se numa série de oposições:

MERCADO	ESTADO
Liberdade	Coerção
Aberto	Fechado
Flexível	Rígido
dinâmico, móvel	imóvel, paralisado
futuro, novidade	Passado, ultrapassado
Crescimento	imobilismo, arcaísmo
indivíduo, individualismo	grupo, coletivismo
diversidade, autenticidade	uniformidade, artificialidade
Democrático	Autocrático (“totalitário”)

Ora, o que se coloca é que o Estado é a negação da democracia, da diversidade, da liberdade. Essa oposição Mercado/ Estado tem afinidades com o que Kurz (2001) afirma quando diz “quanto mais, nos anos 80 e 90, a cultura era economicizada, mais a economia era culturalizada no pensamento ideológico”. Na verdade “Estado e mercado representam apenas os dois pólos da socialização capitalista e não podem ser jogados um contra o outro.”

Mas, o movimento que ocorreu da integração nacional, da estruturação e consolidação de uma sociabilidade ligada à nação, da identidade nacional à globalização que dissolve a idéia de nação e recompõe o culturalismo, portador da bandeira da afirmação da diversidade, não é exclusivo do Brasil. A diversidade também surge como oposição e “se mistura ao ruído dos motores de uma indústria multinacional de controle concentrado e altíssima capilaridade” (MARTINEZ, 2005, p. 40). Se há cada vez mais controle da rede hegemônica, há também cada vez mais e por toda parte a proliferação da produção independente impulsionada por políticas culturais que sabem da importância da reação diante deste paradoxo.

Especialmente na gestão do ministro Gilberto Gil, passamos a ter uma política cultural cujo projeto acentua o binômio entre diversidade e desigualdade, desfazendo-se daquela exclusiva-

mente sobre a identidade nacional. Aqui enfatiza-se a distância do culturalismo e seu confinamento de minorias e culturas e busca-se uma identidade dialógica, intercultural que se hibridiza e se relaciona. Certamente a diversidade enfatizada por Gil em seus discursos não é aprofundar divisões sociais ou mesmo divisões de *coterias*, como a dos baianos, dos “globais”, do grupo cearense, do Rio Grande do Sul, ou ainda reeditar antigas disputas entre paulistas e cariocas. A noção de diversidade cultural é para nos ajudar “a procurar caminhos e a reorganizar uma agenda de emancipação e realização humana” (GIL, 2006). O próprio termo multicultural reproduzido em discursos dos agentes governamentais refere-se ao reconhecimento das culturas marginalizadas. Neste sentido, é interessante notar que pela primeira vez, mais concretamente, durante a reforma administrativa de 2003, Gil criou uma Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural. No entanto, segundo seu secretário, Mamberti (2007), se tal secretaria reconhece “situações específicas derivadas das distinções de classe ou do mundo do trabalho (identidades de trabalhadores do campo ou da cidade, estudantes, etc.)”, também segue a revisão do Plano Brasil de Todos, que aprovou a criação do Programa Brasil Plural – Identidade e Diversidade Cultural, cujo objetivo talvez se distancie do que o próprio ministro afirma, pois o texto ainda diz que trata-se de “garantir que os grupos e redes responsáveis pelas manifestações características da diversidade cultural brasileira tenham acesso aos mecanismos de apoio necessários à valorização de suas atividades culturais, promovendo o intercâmbio cultural entre as regiões e grupos culturais brasileiros, considerando características identitárias por *gênero, orientação sexual, grupos etários, étnicos e das culturas populares*.” (grifo nosso).

Antes de abordarmos a atual gestão do Ministério da Cultura, analisemos como esse processo se constituiu no Brasil, como a questão da diversidade foi assumida enquanto chave

para a elaboração de uma política cultural diferenciada.

Se entendermos os primórdios da preocupação do Estado com questão cultural ainda no século XIX, quando, sob influência européia, sob a ideologia positivista, o Brasil tinha que ser “civilizado”, quando cultura significava civilização e estava imbricada na educação, e foram assim criadas instituições como bibliotecas, escolas de belas artes, museus, arquivos, sem dúvida o avanço é em muitos sentidos radical, pois hodiernamente, a preocupação já não é com a nação, mas com a sociedade. Já superamos o paradigma da nacionalidade, não se trata mais de construir uma nação, mas de democratizar uma sociedade injusta e desigual, de construirmos um diálogo aberto para o mundo. Mas, não podemos deixar de evidenciar o peso desse legado e perceber o quanto somos ainda credores dos resquícios desse passado. Foi especialmente com a Revolução de 1930, quando o processo de modernização conservadora se acelerou que, diversamente do que ocorrera na Europa onde a partir dos conflitos nascidos no interior uma sociedade civil já constituída, procura-se controlar a sociedade e civilizar as classes populares com o objetivo essencial de manter a ordem burguesa ameaçada pelos movimentos de esquerda – aqui, por meio de um processo dirigido pelo Estado, o processo educacional adquire uma função muito importante e ainda hoje a educação é apresentada como um direito e um instrumento fundamental. Isso sem esquecer a contribuição dos modernistas, principalmente de Mário de Andrade, nosso primeiro dirigente público de cultura, e seu anteprojeto para a criação de um serviço de proteção ao patrimônio artístico nacional (1936), cujos desígnios ainda hoje respingam no MinC. E a nossa tão proclamada diversidade regional, socioeconômica e cultural? Não foram os pensadores conservadores e suas soluções autoritárias para a questão da organização nacional ou da construção da cidadania pela via corporativa que a ergueram pela primeira vez no

início do século XX, inclusive com o objetivo de a partir dela criar condições de formular uma consciência nacional? Ora, essa ideologia positivista que vem do século XIX, permanece nos anos 30–40, e em parte nos 50, naquelas instituições herdadas. Em suma, se no nosso passado não tivemos uma sociedade civil forte e organizada, capaz de fazer com que o Estado respeitasse os limites impostos pela sociedade à sua ação, neste momento, o Estado consegue impor sua tutela sobre o sistema educacional e é sob a longa gestão do Ministro da Educação, Campanella (1934–1945) que, em pleno autoritarismo de Vargas, o Estado será, em parte, mecenas de diversos projetos. Portanto, a autonomia do campo cultural foi obscurecida: ele é invadido pelo autoritarismo e, depois, será marcado pelo paternalismo do Estado. Talvez seja neste momento inclusive, que o Estado passou a absorver da sociedade tudo que pudesse ser renovador, mas que assumiu o sentido de único realizador ou cujo apoio tornara-se indispensável. E, no pós 45, é interessante ver como diversos agentes – do setor cafeeiro ao cultural – ao invés de proporem a diminuição do grau de centralização ou concentração das decisões no âmbito do Estado, passaram a sugerir a privatização do Estado introduzindo os interesses privados em sua estrutura.

Um ícone deste movimento é certamente Jorge Amado e seu projeto de um Conselho Nacional de Cinema, na verdade um órgão abrigado nas estruturas do Estado, mas sob o controle do setor dos produtores cinematográficos. O mesmo irá ocorrer efetivamente com a Embrafilme/Concine, quando cinema deixou de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. Como afirma Farias (2005, p.16), na Embrafilme “nos reuníamos, conversávamos, anotávamos as medidas que queríamos e íamos para ao Conselho Nacional de Cinema, lutar por elas, impor, discutir e votar. Acabamos implantando uma série de coisas que foram permitindo o avanço do

cinema”. Na verdade, se essas instituições foram uma tentativa do governo militar monitorar o cinema, é preciso lembrar que podem ser pensados como o resultado de uma luta do cinema brasileiro, muito anterior ao regime militar, isto é, a culminância da luta em torno do próprio Conselho Nacional de Cinema proposto por Jorge Amado, e sem dúvida, o que mais contribuiu para que a política do cinema acabasse sendo feita pelos próprios cineastas, sem intermediações de um burocrata, foi o nacionalismo dos cineastas.

É esse movimento contraditório que é rico e precisa ser mais estudado.

Como se sabe foi com Mário de Andrade que pela primeira vez se formulou uma política cultural no sentido público, e não apenas voltada para as elites, a elite nacional agrária oligárquica. A cultura passou então a ser um direito de todo cidadão. E embora esse momento de ruptura não tenha perdurado, seus sinais serão retomados posteriormente. Por outro lado, com a estruturação do Estado varguista, também herdamos deste período instituições públicas na área cultural mais fortes e que, conseqüentemente, tiveram mais condições de atingir um espectro maior da população brasileira. Além disso, não podemos deixar de lembrar que, se há censura e o famigerado DIP do Estado Novo, há por outro lado proteção e incentivo à cultura e projetos sistêmicos, como já mostramos no livro *Estado e cinema no Brasil*. Alguns projetos serão implementados, outros, como o de Lourival Fontes, de uma grande e potente estação de rádio com alcance sobre todo o país, não chegaram a germinar. Também durante a ditadura militar encontramos essa ambigüidade, com a Embrafilme, conforme afirmamos acima.

De fato, o regime militar irá revigorar temas da era getulista, como a integração nacional que será enfim atingida em sua plenitude, mas já em um meio em que as indústrias culturais estão se impondo com toda força, transformando o meio

cultural, seja no aspecto da profissionalização, seja pelo progresso técnico e midiático.

Com a ascensão do presidente Fernando Collor de Mello tem início o chamado “desmanche do Estado” — a determinação neoliberal e globalizada de redução do Estado — e sua respectiva desregulamentação, privatização, livre comércio, concorrência solta, que levou à implosão da máquina das empresas públicas e de diversas das instituições do Estado, inclusive o próprio Ministério da Cultura, que voltam a existir na gestão Itamar Franco (1992–1995). Há um dismantelamento deliberado do Estado social e é, cada vez mais claro, o crescimento correlativo do Estado penal. Antes, porém temos também um período onde se constitui uma sólida indústria cultural, sombreado muitas vezes a posição do Estado, mas sem aniquilá-la. A própria Lei Sarney (1986), que se apresenta como a primeira lei de incentivo, mote para outras, como a Lei Rouanet (1991), mas também aquelas estaduais e municipais, era uma forma de toldar o intervencionismo do Estado militar a que sucedeu ou quem sabe para se contrapor ao recém criado Ministério da Cultura (1985)⁴, quando a cultura tem um ministério específico, reconhecendo-se a singularidade da política cultural. Na verdade nos anos 90 se transformou a relação com o Estado, pois que indiretamente, passou a incentivar a produção. Em outras palavras, por meios tortuosos, qual mecenas de um novo tipo, passou ele próprio a financiar a produção audiovisual, inclusive porque várias das empresas que aplicaram recursos em atividades culturais são estatais. Assim, quem atualmente financia a produção é o contribuinte. Trata-se de uma apropriação gratuita do capital e da cultura pelos interesses privados, e ainda, com a fama creditada à iniciativa privada. No caso do cinema, se, por um lado, não há mais tutela do governo, com comissões que selecionam filmes capazes de obter recursos do Estado, por outro, o que conta é a capacidade do produtor de atrair uma

4 Anteriormente, a cultura era pensada seja no DIP, seja no Ministério de Educação e Saúde e, em 1953, o Ministério de Educação e Saúde mudou para Ministério da Educação e Cultura.

empresa pagadora de impostos que, por sua vez, não corre qualquer risco. Além disso, critica-se a concentração destes recursos em alguns estados em detrimento de outros e a aplicação em setores com maior retorno de imagem positiva da empresa.

Mas, mesmo mantendo as leis de incentivo (inclusive a Lei do Audiovisual), sem dúvida, com o governo Lula, assistimos a uma mudança significativa na política cultural. Pensando em cidadania, passou a se levar em conta a diferença como característica dos homens enquanto indivíduos, mas em que todos, sem distinção, tenham direito aos benefícios, pois enquanto cidadãos, todos são iguais, ao menos perante a lei e com relação a certos direitos estabelecidos como fundamentais. E neste sentido, foram abertas formas de expressão cultural que estavam sufocadas ou desassistidas.

Recorremos mais uma vez a Machado (1984, p.8–9 e 11–12) que afirmava nos anos 80 não existir uma política cultural “com um comando centralizado, metas definidas e aferição de resultados”, “uma política que integrasse organicamente as diversas ações executadas pelas agências de fomento da área”. É certo, segundo o autor, que anteriormente houve sim tentativas neste sentido, como aquela que pretendia formular uma política cultural centrada na defesa do chamado “patrimônio histórico e artístico nacional”, uma política cultural que ao procurar recuperar e conservar o passado, foi conservadora. Afirmava também que dada a diversidade das agências culturais, seu caráter clientelístico, mas também pluralista e assistencial, o que tínhamos eram políticas culturais e não uma política cultural, situação esta – de desorganicidade das agências – o que, involuntariamente, possibilitou um relativo grau de autonomia. O autor ressaltava ainda o fato de que “essas políticas públicas são implementadas por órgãos os mais variados, que mantêm poucas relações entre si.” Se com isto Machado procurou referir-se aos vários órgãos do âmbito cultural que estavam fora do

ex-Ministério da Educação e Cultura, por exemplo, e que certamente continuam fora do atual Ministério da Cultura, no caso da atual política cultural implementada pelas agências da área cinematográfica, poderíamos acrescentar que a política desenvolvida por vários outros órgãos continua a interferir diretamente nos âmbitos sob a responsabilidade daquelas agências, como a produção, a distribuição e a exibição.

É curioso notar que Machado faz essa análise antes mesmo da existência do Ministério da Cultura, em 1985, mas que se sustenta ao menos até o início da gestão do ministro Gilberto Gil, em 2003. Não por acaso, o ministro tem feito referências sobre a necessária transformação da uma política de cultura numa política pública de cultura. Sem desconhecer as lições dos teóricos clássicos de transformar sem dar as costas para o que existe, o tratamento da Cultura como política pública e desta como política cultural avançou nos últimos anos, abrindo perspectivas novas. Hoje o Ministério conta com seis secretarias sistêmicas, orientadas por especificidades, mas dentro de uma pauta que privilegia a universalidade: de políticas culturais, de programas e projetos culturais, do audiovisual, de articulação institucional, da identidade e diversidade cultural e a de fomento e incentivo à cultura. Destas, apenas uma dirigida a um setor cultural específico. A política deixou o balcão e se tornou pública e cultural, ao formular projetos e incentivar o desenvolvimento cultural, articulando relações dentro e fora do governo, embora essas últimas nem sempre tenham sucesso. Se por um lado a nova formulação teórica que embasa a política cultural exige uma maior articulação em relação a todas as ações governamentais, nem sempre isso se torna realidade. Há enorme dificuldade de avançar nas relações com os demais ministérios e do próprio executivo. Mais próximo estão as ONGs e mesmo organismos internacionais como a Unesco.

A exigência de uma maior articulação governamental, seja

com a educação, saúde, economia etc., é fundamental. Mas por outro lado, já há outras iniciativas mostrando que é possível haver mais integração. Neste sentido, podemos citar o Sistema Nacional de Cultura (SNC) que desde 2005, atrai estados e municípios através da assinatura de protocolos de intenção para implantar o SNC, que tem como objetivo “que cada ente federado tenha *órgão gestor* específico para a política pública de cultura, *sistema de financiamento* para execução das políticas, *plano de cultura* pactuado com a sociedade, *conselho de cultura* atuante, e participação na *Conferência Nacional de Cultura*, através da conferência municipal, intermunicipal, ou estadual de cultura, além de um conjunto de leis ou instrumentos normativos que assegurem a permanência e desenvolvimento desse novo modelo de gestão para o setor cultural.” (Secretaria de Articulação Institucional, 2005, grifos do texto). Outro grande projeto que está sendo acompanhado com grande interesse por parte de agentes culturais e imprensa são os Pontos de Cultura, escolhidos a partir de chamada pública. Em final de 2004, o primeiro edital dos Pontos de Cultura já havia beneficiado mais de 260 grupos culturais de todos os estados do País e, após o primeiro mandato do governo Lula, alcançaram o número de 500. A pretensão é chegar a 2010 com cinco mil Pontos de Cultura em todo país.

Mas, como viabilizar esses Pontos de Cultura sem que a estrutura burocrática seja um impedimento para a participação de projetos ousados, do cotidiano ou experimentais, e de amplas camadas da população? Como ampliar os setores participantes das chamadas públicas sem atrelar estruturas burocráticas que absorvam parte do financiamento que deveria ser para a atividade fim? Por outro lado, como facilitar o elo entre o governo e os participantes sem desproteger o dinheiro público? Como trazer equipamento e financiamento para as comunidades sem tutela-las, sem impor um modelo organi-

zacional? Estas são sem dúvida questões que devem preocupar os atuais “intelectuais orgânicos”.

E o que dizer sobre o tratamento dado aos setores da indústria cultural nacional?

A imprensa com frequência vem mostrando dados significativos sobre a importância da indústria cultural. O comércio internacional de bens e serviços culturais deve movimentar, em 2005, mais de um trilhão de dólares. No Brasil, a indústria cultural vem ocupando espaços cada vez mais significativos, seja pela sua influência na área política, seu impacto nos valores democráticos e no processo democrático, seja pelo seu papel no âmbito econômico, tendo consolidado há mais de quarenta anos um mercado de bens culturais. Isso sem contar que as novas tecnologias digitais estão desconectando os produtos de entretenimento das mídias específicas e os fazendo adaptáveis a múltiplas plataformas, inaugurando novos mercados e habilitando novas formas de exploração do produto cultural.

Neste ponto, cabe uma análise sobre o projeto Ancinav, isto é, a iniciativa do Ministério da Cultura em transformar a Ancine – Agência Nacional do Cinema – (2001) em Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual, possivelmente um organismo com uma atuação possivelmente próxima à extinta Embrafilme e ao Concine, mas que englobaria o audiovisual como um todo e não limitada ao setor de cinema e vídeo. Certamente por meio deste instrumento havia um projeto de desenvolvimento mais amplo, mas, após uma tramitação conturbada, foi engavetado. Seria esse fracasso comparável ao processo pelo qual passou o projeto do INC, encomendado por Getúlio Vargas a Alberto Cavalcanti? O certo é que as críticas à Ancinav, classificada pelo cineasta Cacá Diegues de “autoritária, burocratizante, concentracionista e estatizante”, fazem lembrar aquelas dirigidas ao INC: órgão burocrático, centralizando nas mãos do Estado uma espécie de “super-DIP”. É possível ainda que, tal como ocorreu

com a encomenda de Getúlio, o natimorto projeto da Ancinav tenha esbarrado na questão da sujeição a um novo árbitro, já que obedecia a um movimento de retorno à iniciativa do Estado, portanto oposto ao neo-liberalismo, e perda do controle por parte do setor produtor, não diremos do cinema, mas do audiovisual como um todo, na formulação da política.

Talvez o Ministério da Cultura quando propôs a criação da Ancinav, avançando para a regulação do conjunto das atividades cinematográficas e audiovisuais, tenha justamente considerado que o avanço não deveria se dar numa única direção, mas no conjunto, passando a entender o audiovisual como uma única face difundida sobre diversos suportes, superando a separação entre obras cinematográficas e outros conteúdos audiovisuais. É preciso unificar esforços em torno de uma política cultural que abarque desde a produção de filmes até os jogos eletrônicos, que regule os suportes mais diversos, e questione a relação desigual de competição com o produto de conteúdo importado. Para tanto, ao contrário das medidas equivocadas tomadas nos anos 50, quando se perdeu a oportunidade de uma aliança entre produtores e exibidores⁵, é interessante notar que, para a alavancar esse processo, vivemos um momento em que a presença cada vez maior do capital estrangeiro, principalmente nas telecomunicações, aponta para a instabilidade ou insegurança de setores consagrados e esse é um dado significativo para estabelecer novas relações entre os setores nacionais⁶, bem como uma nova delimitação das competências, um re-equilíbrio entre as ações do Ministério da Cultura, das Comunicações e de uma Agência Nacional do Audiovisual.

Neste sentido, ainda estamos aguardando um projeto que sinalize o desenvolvimento deste setor, integrando uma política legal e regulatória que promova a produção, incorporando novas mídias, acompanhando a evolução tecnológica e que possa assim se aproximar de uma visão hegemônica, sem

5 Referimo-nos ao congelamento dos preços dos ingressos que atingiu fortemente a produção nacional e o setor exibidor e, por isso mesmo, poderia ter sido elemento fundamental para aproximar e integrar uma política que tratasse com maior abrangência as questões cinematográficas nacionais. Cf. Simis, 1996.

6 Na Argentina, uma oportunidade semelhante foi agarrada com êxito. Diante do investimento estrangeiro em redes de TV e o acirramento da competição pela audiência no final dos anos 90, as emissoras se tornaram mais permeáveis e abriram suas grades para exibição de obras de produções independentes. Ver Galvão, 2004.

grandes resistências. Entendemos que a forma como a proposta foi apresentada, evidenciou uma postura ultrapassada, sugerindo talvez uma privatização do Estado introduzindo os interesses privados em sua estrutura, mas que certamente na “guerra de posições” mediu suas forças equivocadamente e sem ao menos tentar conquistar apoios mais fortes (leia-se distribuidores e produtores) para que a televisão se abrisse ao cinema nacional. Hoje uma das alternativas talvez seja incorporar algumas medidas na antiga proposta de uma Lei Geral das Comunicações de Massa, mas também fortalecer e ampliar as televisões públicas.

Com isso, fica claro mais uma vez o quanto é preciso pensar a política cultural de forma sistêmica e integrada. Não apenas o Ministério das Comunicações, mas também o da Educação, precisam estabelecer em conjunto uma política cultural. Se há uma ênfase na economia da cultura, de como as empresas que atuam no mercado vem contribuindo, por exemplo, significativamente para a geração de empregos, é preciso contrabalançarmos isso com a noção de que a cultura é também um direito, tanto quanto é a educação, reafirmando uma política que dê acesso à cultura, à diversidade cultural. É necessário pensar em formação de público, em distribuição, em difusão de cultura, inclusive para evitar a tutela oficial ou a reprodução do que a indústria cultural já produz.

Conclusão

Do que foi exposto, uma das conclusões mais instigantes é refletir sobre uma periodização para as políticas culturais, seus marcos fundamentais. De forma a contribuir para o debate, creio ser possível sugerir que um dos critérios para sua elaboração seja perceber quando as políticas culturais surgem adequadas à definição do que elas de fato são e como se aproximam e afastam dela.

Assim, dentro de uma concepção de políticas públicas, como um direito, é com Mário de Andrade que pela primeira vez se formulou uma política cultural no sentido público, e não apenas dirigida às elites.

Em um segundo momento, podemos dizer que temos uma política cultural que tutela a cultura, que é autoritária, mas que institucionaliza organismos públicos na área cultural mais fortes e que procuraram atingir a população brasileira de forma ampla.

Até os anos 80, a política cultural não se propôs como política pública e, neste sentido, o que estava mais próximo de ser uma política cultural foram diretrizes conservadoras, de caráter clientelístico, por vezes pluralista e assistencial. O Ministério da Cultura, em meados dos anos 80, embora seja o reconhecimento da singularidade da política cultural, não teve tempo de articular um projeto sistêmico.

Outro marco fundamental se dá com a ascensão do presidente Collor de Mello quando justamente tem início uma inversão desta institucionalização das instituições culturais, e quando se transformou a relação com o Estado, com a própria omissão deste em relação à cultura, ainda que indiretamente, com as leis de incentivo, ele tenha passado a influir na produção, muito mais que as empresas privadas.

Somente na gestão do ministro Gilberto Gil, passamos a ter uma política cultural cujo projeto acentua o binômio entre diversidade e desigualdade, desfazendo-se daquela exclusivamente sobre a identidade nacional e a questão da diversidade foi assumida enquanto chave para a elaboração de uma política cultural diferenciada. Sem voltar para os preceitos do Estado desenvolvimentista, o Estado voltou a um papel a cumprir, no desenvolvimento econômico, no setor cultural, na regulação de economias da cultura, de árbitro, de legislador.

Se há inúmeras dificuldades de articulação, inclusive dentro do próprio Ministério, notamos que a política cultural desen-

volvida durante o último governo buscou com afincos e clareza sua filiação à política pública. Assim a cultura vem progressivamente sendo concebida como direito também para uma massa anônima que, se não se beneficiava dela, é porque nem sabe que ela existe. Além disso, a tutela é repudiada em um processo que denota, assinala-se, o amadurecimento da autonomia das forças culturais e sua emancipação. Finalmente, é significativo que haja um progresso na produção de dados objetivos sobre o setor cultural, fundamental para se implementar uma política cultural e aferir seus resultados. Os Pontos de Cultura e o SNC, neste sentido e o Observatório Internacional de Economia da Cultura, um centro de referência da economia criativa, com sede no Brasil, que abrigaria números, estudos, textos, canais interativos, informações, toda sorte de referência, conhecimento sobre o setor, são exemplos nesta direção.

Enfim, esperemos que aqueles que propõem a mínima ingerência nos assuntos culturais estejam fracos, que a proposta da diversidade seja a tônica, mas que a força da questão republicana dos direitos sociais não fique assombreada.

Referências

BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loïc. “A nova bíblia do Tio Sam”. In: *La Insignia Internacional*, Fórum Social Mundial / Non!, 18 de março de 2001. Disponível em http://www.lainsignia.org/2001/marzo/int_023.htm (acesso em 21 de janeiro de 2007).

CAMPOS, Renato Martins. “Carlota Joaquina, Referencial de Mercado para a Retomada do Cinema Brasileiro — Estratégias de Produção, Distribuição e Exibição”. In: *Revista de Economia Política das Tecnologias da Informação e Comunicação*, Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, Dec. 2006, Disponível em <http://www.eptic.com.br> (acesso em 2 de

fevereiro de 2007).

FARIAS, Roberto. “Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões”. In: SIMIS, Anita (Org.) *Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar: depoimentos e reflexões*, Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

GALVÃO, Alex Patez. *Indústria audiovisual. A via-crúcis da produção independente*. Texto apresentado ao Conselho de Comunicação Social, em Brasília, 2/3/04. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=28oTVQ001>. (Acesso em 11 de novembro de 2006).

GIL, Gilberto. “Hegemonia e diversidade cultural”. In: *Le Monde diplomatique – Brasil*, 17/01/2007.

KURZ, Robert. *Democratas e cleptocratas*. S. Paulo, 22 de Julho 2001, Disponível em <http://obeco.planetaclix.pt/rkurz82.htm>, (acesso em 30 de janeiro de 2007)

MACHADO, Mário Brockmann. “Notas sobre polícia cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MAMBERTI, Sergio. Políticas públicas: cultura e diversidade. Pronunciamento do Secretário Sergio Mamberti na IV Conferência de Educação e Cultura na Câmara dos Deputados. Disponível em http://www.cultura.gov.br/politicas/identidade_e_diversidade/index.php (acesso em 20 de fevereiro de 2007).

MARTINEZ, André. *Democracia Audiovisual: uma proposta de articulação regional para o desenvolvimento*. São Paulo: Escrituras/Instituto Pensarte, 2005.

O PIB da Cultura, 15/6/2005. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/politicas/dados_da_cultura/economia_da_cultura/index.php?p=10159&more=1&c=1&pb=1, (acesso em 22 de janeiro de 2007).

ORTIZ, Renado. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura.

Sistema Nacional de Cultura, maio/2005. Disponível em http://www.forumnaccultura.org.br/forumcultura/arquivos/File/CuiMT_2005SetApresentacaoSNC.doc. (Acesso em 1 de março de 2007).

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.



Cultura para a política cultural

*Marta Porto**

A retomada de uma trajetória sustentável de desenvolvimento é encarada por todos como a maior prioridade para o Brasil. Ao contrário do que tanto se diz nas páginas dos jornais, no entanto, ela não depende de uma simples redução da taxa de juros. Nem muito menos implica a reedição de um modelo que já experimentamos no passado, que se esgotou por seus próprios limites e que está na raiz de grande parte dos problemas que enfrentamos hoje: a insuficiência e a baixa qualidade da educação, a desigualdade, o caos metropolitano, os desequilíbrios ambientais etc.

*
Jornalista, ensaísta e editora.

Uma agenda de desenvolvimento para o Brasil hoje passa, antes de tudo, pelo aprofundamento e pelo aprimoramento de processos que já estão em curso na sociedade brasileira:

- A democratização política, econômica e social;
- A consolidação da estabilidade macroeconômica;
- Uma ampla reforma de instituições que já tiveram seu tempo, que não condizem com a sociedade aberta e de mercado que se está construindo e que impedem maiores ganhos de eficiência e uma maior equidade;
- A redefinição do espaço público, de forma a consolidar a descentralização e a ampliar suas fronteiras para além da esfera estatal;
- O aumento dos investimentos em infra-estrutura, em ciência e em tecnologia;
- A reformatação de um amplo leque de políticas públicas, visando obter uma maior transparência e, sobretudo, uma maior eficácia do gasto público;
- O redesenho da inserção do país no cenário econômico e político internacional.

Trata-se, portanto, de uma agenda complexa – cuja materialização requer o envolvimento de um amplo leque de atores e de uma profunda mudança no imaginário coletivo nacional.

Os pressupostos acima foram retirados de um documento intitulado “Caminhos para o Desenvolvimento no Brasil” elaborado por uma das principais entidades de pesquisa e estudos sobre este tema no país, o Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade, liderado por economistas e estudiosos de peso no cenário nacional.

A pauta, correta sob todos os pontos de vista, não exclui por todo a dimensão cultural, certamente subentendida em alguns dos itens acima, mas revela a forma indireta com a qual ela é tratada na totalidade dos documentos, e também nos debates públicos, sobre desenvolvimento que lideram a discussão no país. Certamente porque a cultura antes de definir um cami-

nhos político próprio, com uma agenda clara, propositiva, de médio e longo prazo e de fácil compreensão para o cidadão comum, assume uma postura dúbia ao tentar justificar a sua importância através de associações com outras agendas – a social e a econômica para ficar nas mais óbvias – muitas vezes roubam dela o que seria a sua maior contribuição: a formação de indivíduos com consciência crítica capazes de propor mudanças em um modelo que raramente corresponde ao anseio humano por liberdade e justiça.

Na área da cultura, o debate capaz de recuperar a sua dimensão e importância política foi gradativamente substituído pela insuficiente discussão sobre os mecanismos de financiamento através da facilitação do acesso aos recursos privados. Substituímos o essencial pelo acessório e em 20 anos colhemos o fruto dessa escolha: a fragilização do sistema nacional de cultura, com ausência de verbas públicas nos órgãos oficiais de cultura, o desmonte de instituições de salvaguarda e memória do patrimônio nacional, a má remuneração ou qualificação dos recursos humanos, mas especialmente a substituição da idéia de acesso amplo e universal a toda a população brasileira, pela ação pautada em “público-alvo”.

Cultura e desenvolvimento, cultura e fortalecimento da democracia, cultura e cidadania são temas que começam a despontar com força na agenda política nacional, em debates, seminários, apresentações de documentos de secretarias e fundações culturais a partir dos anos 2000. Um debate tardio, já que 20 anos nos separam da implantação do Ministério da Cultura, em 1985, no bojo da redemocratização do país.

Mesmo tardio, o debate surge com força em especial a partir da Gestão Gilberto Gil, iniciada em 2003, onde mudanças no desenho político incorporam novas preocupações que começam a produzir resultados para o desenho político da ação cultural. Nesse texto iremos traçar um breve panorama do traçado

da política cultural do país desde 1985 com a implantação do Ministério da Cultura e do modelo de incentivos fiscais como principal âncora de gestão. Na segunda seção, proporemos algumas noções articuladoras para o avanço das políticas culturais no Brasil.

Um breve panorama

— NO REINO DO MARKETING: LIDERANÇAS EMPRESARIAIS E O AVESSE DA CULTURA

Alheia a boa parte dos avanços políticos que marcaram nas duas últimas décadas as discussões em outros setores de atuação pública, a cultura caracterizou-se nos últimos anos como uma área de disputa de privilégios, personificados nos limites reivindicados para a isenção fiscal dos diversos setores artísticos, pelo lobby de aprovação dos tetos permitidos nas comissões de cultura e, naturalmente, pelas verbas publicitárias e de marketing das grandes empresas brasileiras, em especial e paradoxalmente das estatais. Assim, o campo teórico por excelência das soluções coletivas, revela com crueza o traço mais contundente da elite nacional em relação às mazelas do povo: o prevalectimento dos interesses privados e das soluções restritas a poucos, sobre as necessidades de um corpo social diverso a quem se nega o direito de emancipação cultural e visibilidade pública.

Causas e conseqüências de uma política de incentivos fiscais a cultura, adotada indiscriminadamente no país desde 1985 onde empresas sem regulação adequada abatem um percentual do imposto devido ao Tesouro Nacional para estimular o ingresso de recursos privados nas várias áreas da produção cultural. São as leis de mecenato, que se implantam a partir de proposta do Governo Federal com a Lei Sarney e com ajustes

seqüenciais a partir de 1992 surgem nas figuras da Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e posteriormente as leis estaduais e municipais que incidem sobre impostos como ICMS, ISS e IPTU.

Apesar da implantação do MINC em 1985, optou-se por setorizar a discussão nos mecanismos financeiros capazes de ampliar as verbas públicas a setores restritos da produção cultural, aqueles com maior capacidade de organização e pressão política. As leis de incentivo, nas três esferas do Estado, seus tetos de isenção, as estratégias de preenchimento das planilhas disponibilizadas pelos órgãos públicos deram a tônica da superficialidade política que acometeu durante duas décadas o debate cultural no país. Como em nenhuma outra área a cultura do privilégio, da ausência de preocupação com os movimentos sociais e culturais de fora do que tradicionalmente se denomina “produção cultural” esteve tão presente como nas políticas culturais brasileiras.

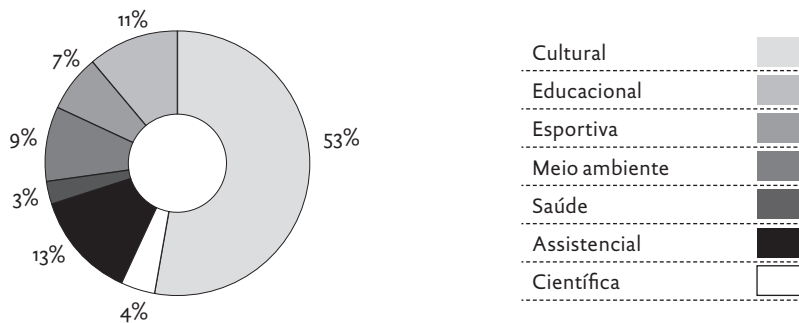
O que ocorre com essa política? Primeiro ela traz um novo agente à cena política: os departamentos de marketing e comunicação de empresas em um primeiro momento, e a partir de 1995 as grandes fundações culturais privadas, muitas atreladas a entidades financeiras.

Surge, com esses novos atores a mentalidade distorcida de que o investimento em cultura se sustenta como “ação preferencial de comunicação e marketing” bem distante da idéia da cultura como via de desenvolvimento ou instrumento para a democracia.

Amparados pelo governo que incentiva essa visão, instituindo oficialmente em 1997 a famosa cartilha *Cultura é um bom negócio*, os diretores de marketing acionam teorias de marketing cultural e privatizam os critérios de escolha do que a população deve ou não produzir, distribuir, fruir, onde e como a partir de suas preocupações mercadológicas com clientes, fornecedores e consumidores.

Uma pesquisa encomendada pelo Ministério da Cultura em 1997 à Fundação João Pinheiro registra de forma contundente a ausência de espírito público e falta de visão crítica dos burocratas do governo (Gestão Francisco Weffort 1995–2002) e também dos dirigentes de empresa que assumiram esse discurso e essa prática que ainda permeia o debate e o desenho das políticas de cultura brasileiras:

PREFERÊNCIA DAS EMPRESAS POR ÁREAS DE AÇÕES DE COMUNICAÇÃO— 1997



O texto de apresentação da pesquisa intitulada, *O Investimento em Cultura por empresas públicas e privadas*¹ chega a afirmar entusiasticamente:

A participação da cultura em ações de comunicação e marketing, por empresas públicas e privadas, em 1997, ocupa o primeiro lugar, com 53% das preferências das empresas entrevistadas pela Fundação João Pinheiro. Essa revelação consagra o marketing cultural como o meio mais importante para as empresas para *divulgarem a sua marca*. A evolução do comportamento empresarial de investimento em cultura, nos últimos anos, após a modernização das leis de incentivo à cultura levada a efeito pelo governo FHC, foi influenciada pela política de parceria entre Estado, empresários e comunidade cultural, implementada pelos governos

¹ Fundação João Pinheiro, 1997, Disponível no site do Ministério da Cultura www.cultura.gov.br

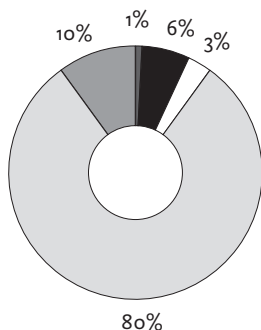
federal, estaduais e municipais (...). A pesquisa de economia da cultura revelou ainda que a partir de 1992, há um crescimento contínuo de empresas brasileiras que investem em cultura como *ação de comunicação e marketing*. (grifo nosso)

O espírito público que deve orientar qualquer escolha dos órgãos competentes do estado, preservando o direito às diferenças e o acesso às fontes estatais em condições de igualdade, é excluído da mentalidade estampada na cartilha adotada pelo MINC em 1995 “cultura é um bom negócio”. Privatizou-se o poder decisório e com ele o papel exigido de um Ministério e de uma política pública, reduzindo-se a política cultural a uma ação casuística e de pouco interesse público ou formador.

Na seqüência iremos acompanhar os resultados dessa política e as dificuldades impostas no momento para retomarmos o princípio de que a cultura deve ser central no debate sobre o desenvolvimento e a democracia participativa.

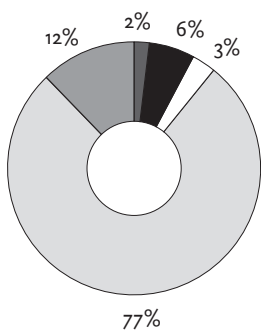
— SÍSIFO E O PROJETO CULTURAL QUE NÃO ENCANTA NEM
AVANÇA: CARREGANDO A PEDRA DOS INCENTIVOS

Desde 1985, data de seu nascimento, o Ministério da Cultura adotou, primeiro através da Lei Sarney e depois pela Lei Roaunet, o mecanismo do incentivo fiscal a empresas, como principal fonte de financiamento à cultura nacional. A ausência de um projeto estratégico para o setor e de mecanismos reguladores estabelecidos pela legislação ou de outras fontes diferenciadas de financiamento, gerou resultados pouco animadores. Há uma enorme concentração regional e em projetos de fundações privadas, além do reforço as áreas mais glamourosas, como cinema, espetáculos musicais e peças do *show business*. Os gráficos abaixo demonstram essa afirmação:



DISTRIBUIÇÃO REGIONAL TOTAL 1998-2004

Norte	22.328.309,76	
Nordeste	132.286.547,99	
Centro Oeste	79.395.188,58	
Sudeste	1.871.677.551,33	
Sul	221.212.183,61	

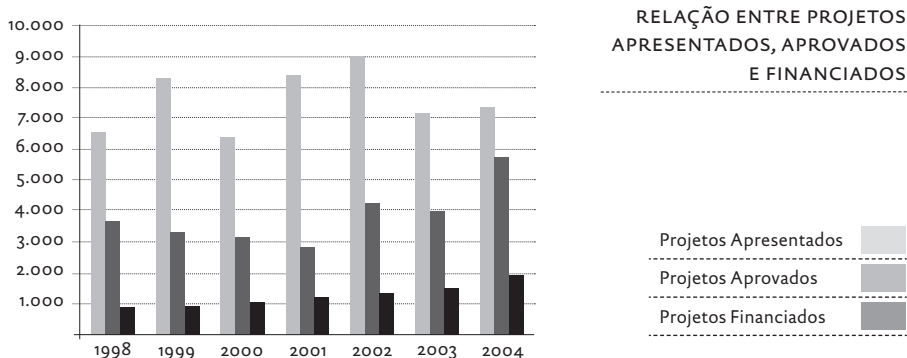
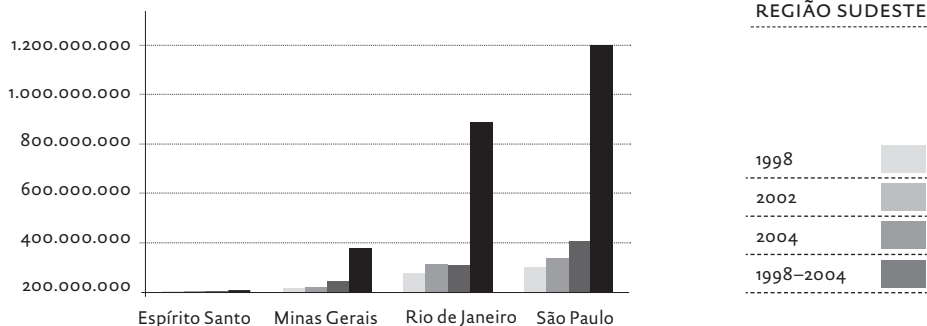


COMPARATIVO POR REGIÃO — 2004

Norte	8.394.434,91	
Nordeste	28.967.333,53	
Centro Oeste	14.711.870,30	
Sudeste	361.324.071,47	
Sul	58.557.599,33	

Os 10 maiores beneficiários dos incentivos proporcionados pela Lei Roaunet, foram às atividades e programas das grandes fundações privadas, com origem nos setores bancários, as multinacionais da área de telecomunicações ou de grandes conglomerados. Sem analisar o mérito e a qualidade das ações empreendidas, é possível afirmar que se financiou no país uma ação regionalmente e setorialmente concentradora, de renda inclusive, que sob a égide do gosto dos homens de marketing e comunicação das empresas, ditaram aquilo que a população brasileira poderia ver financiado ou nas casas de espetáculos dos centros urbanos.

Não se tem registro na história das políticas culturais no país,



nem no período da ditadura militar, de tal privilégio as elites nacionais. O resultado é uma série de ações fragmentadas, patrocinadas pelas principais empresas brasileiras, concentradas no eixo Rio-São Paulo, sem expressão regional ou garantia de contrapartida pública, em forma de diversidade, circulação ou de gratuidade, à população brasileira que, ao longo desses últimos 20 anos, abriu mão do seu direito a recursos provenientes de impostos para co-patrocinar um projeto de incentivo ao setor cultural, embalado na fórmula do *marketing cultural*.

Instituiu-se como via unilateral de relação com o Estado a figura do projeto, peça intelectual, capaz de ser desenvolvida por poucos em um país onde 73% da população dita alfabeti-

2
Dados da última
pesquisa divulgada pelo
Ministério da Educação,
2003. www.mec.gov.br

zada não compreende o que lê². Na planilha proposta o MINC sempre defendeu com clareza a quem pretende beneficiar com sua política: aqueles capazes de realizarem estratégias de comunicação competentes para atraírem a atenção das empresas e garantirem o retorno de marketing esperado. Nada parecido do que se espera de uma política voltada para o fortalecimento do estado democrático de direito. Adotar o projeto como único mecanismo institucional de diálogo do poder público com sua população restringe o acesso dos mais pobres, e, portanto mais vulneráveis à esfera pública.

Hoje, já há um consenso que essas são bases frágeis para se empreender uma mudança de eixo na política cultural brasileira, destacando-se aquelas direcionadas a indução de processos de desenvolvimento. A atual gestão do Ministério da Cultura vem empreendendo esforços reais nessa direção, propondo alterações nesse modelo e brigando por orçamento público.

— AVANÇOS RECENTES NESSE MODELO

Os recentes editais de patrocínio conduzidos por estatais mostram a preocupação em imprimir maior transparência nos critérios de concessão de patrocínios, com resultados concretos para a regionalização das ações e para o surgimento de novos atores culturais. Podemos afirmar que nos últimos quatro anos a política cultural consegue avanços importantes, tanto do ponto de vista de desenho, objetivos e gestão, como dos investimentos regionais.

Além da conquista da Medida Provisória que instituiu o tão desejado Plano Nacional de Cultura, com a realização da 1ª Conferência Nacional de Cultura em novembro de 2005, há todo o trabalho para implementar o Sistema Nacional de Cultura e a profissionalização dos quadros, especialmente nas áreas de gestão e planejamento. Estamos, é certo, longe de resultados concretos que dependem de tempo, da insistência e da vontade

política de retomar a cultura como uma das bases públicas para o desenvolvimento do Brasil, mas avançamos aos poucos, apesar da reação da classe artística mais emperdenida, que a qualquer tentativa de redução dos seus privilégios ameaça com os meios de comunicação e frases de efeito.

O incentivo fiscal é um recurso temporal legítimo do Estado desde que ele apresente suas estratégias de desenvolvimento global do setor beneficiado e os benefícios conquistados pela população ao final de sua vigência. A estratégia de identificar problemas e desafios para a gestão pública, consensuados com outros atores da sociedade, indica a possibilidade de promovermos uma parceria público-privada, com aplicação de incentivos escalonados, para imprimir velocidade na resolução dessa problemática. Podemos citar a área de infra-estrutura ou de inclusão digital nas escolas e comunidades de baixa renda, ou mesmo as que vêm sendo concedidas pelo Governo na área editorial. Mas a transparência e a qualificação dos gestores, mais a participação da população, devem ser garantidos para preservar o sentido público de tal iniciativa.

O certo é que acepções que consideram a cultura uma perspectiva de *marketing* e comunicação não podem mais ser pagas com dinheiro do contribuinte, mas financiadas pelas verbas de publicidade e os lucros das operações ou do mercado financeiro. Seria uma guinada fundamental, para eliminarmos a cultura do privilégio que se instalou na área cultural no Brasil, e reapropriarmos o espírito público tão desejado.

Desenhando uma política cultural contemporânea

— COMEÇANDO PELA IDÉIA DE ACESSO

Um bom começo é discutir a noção de acesso. Muitos são os documentos de cultura no Brasil, desde a década de 70 com as

propostas políticas de Aloísio Magalhães, que pregam “a democratização do acesso à cultura”. Inevitavelmente a noção de melhorar o acesso, até meados da década de 90, está intimamente relacionada ao aumento de iniciativas programáticas de difusão cultural, de ampliar os espaços e circuitos de cultura “até onde o povo está”. É a política difusionista que marca todo o período da ditadura militar e que constrói de forma subjacente à idéia de que há quem faça e produza cultura e há aqueles que devem recebê-la.

Aos poucos a noção difusionista da cultura, como meio de melhorar o acesso da população a produção artístico-cultural vai sendo superada pela noção de diálogo e intercâmbio culturais. O que pressupõe que todos os atores sociais são capazes de produzir cultura e estão em condições de igualdade para trocar e experimentar novas práticas e experiências. Assim a idéia de acesso passa a ser muito mais um desafio de estabelecer vias de diálogo, de encontro entre diferentes, num contexto de diversidades, do que produzir linhas programáticas baseadas na noção de entreter ou de levar a cultura ao povo.

A diversidade cultural tem a ver com as várias formas de produção, circulação e apropriação dos sentidos que identificam pessoas e grupos sociais. Além de conectar a multiplicidade de expressões da criatividade como saberes, valores, crenças ou estéticas, compreende marcas culturais dos modos de vida, as práticas simbólicas que determinam a cotidianidade de homens e mulheres, as memórias que articulam o passado e a tradição com o presente e as projeções de futuro. A diversidade cultural associa-se a complexos processos de hibridação entre culturas, no que Arturo Escobar tem chamado uma “interculturalidade efetiva”, ou aquela que promove o diálogo de culturas em contextos de poder. Não se pode perceber a interculturalidade simplesmente como o contato, a exposição pública ou os arranjos formais entre culturas. Pelo contrário, trata-se de encontros das diferenças que não deixam por em movimento conflitos e desafios, e

que de qualquer maneira significam profundos processos de reconhecimento dos outros. (REY,2002)

Acesso então é promover o diálogo de culturas em contextos de igualdade e cooperação, disponibilizando a todos as mesmas condições para participar da vida pública, imprimindo transparência à disputa por recursos, garantindo bens e serviços culturais com a mesma qualidade em todos os espaços e a todos os setores da sociedade, independente de classe social ou local de moradia.

O acesso à cultura – cultura pensada não só como memória ou ato criativo espontâneo ou artístico, mas como conhecimento –, ou a necessidade de apropriar-se continuamente de suas variáveis e disponibilizar esse acervo à comunidade, é um ato consciente que exige inserção coletiva e política de todos os cidadãos. Assim, exige um ambiente comunitário e político favorável à inserção cultural do indivíduo e grupos. A nossa disposição de aprender e dialogar com universos diversos é fruto dos estímulos que recebemos do ambiente vivenciado na infância, na adolescência, na fase adulta da vida. Estímulos e incentivos proporcionados pela riqueza dos encontros culturais proporcionados ao longo da vida, da nossa facilidade e curiosidade de apreendê-los e transformá-los em dados importantes da experiência humana. A cultura, tal qual ela é pensada no século XXI, é a experiência que marca a vida humana em busca do conhecimento, do alto aprimoramento, do sentido de pertencimento e da capacidade de trocar simbolicamente.

Um acesso desigual aos meios de expressão cultural, novos ou tradicionais, implica não somente uma negação do reconhecimento cultural, mas algo que afeta seriamente o sentimento de pertencimento de indivíduos e comunidades à sociedade do conhecimento, ou a sua exclusão dela. A cultura possui laços múltiplos e complexos com o conhecimen-

to. A transformação da informação em conhecimento é um ato cultural, como é o uso a que se destina todo o conhecimento. Um mundo autenticamente rico em conhecimento há de ser um mundo culturalmente diverso. (MATSUURA, 2002)

O valor que damos à cultura, a nossa ou a aprendida, é aquele que aprendemos a dar. Assim a experiência cultural ocorre a partir do diálogo constante entre práticas criativas próprias e o livre acesso aos acervos culturais tradicionais e contemporâneos.

Duas dimensões políticas ganham relevância no estímulo ao cumprimento desse objetivo: a universalização dos bens e serviços culturais ofertados a toda a população, através de equipamentos, programas e serviços públicos permanentes de cultura que incentivem a formação de hábitos de fruição cultural e promovam a visibilidade e a troca de produções culturais e artísticas locais e comunitárias, e a luta por uma educação de qualidade, pensada como via fundamental de crescimento pessoal e coletivo, promotora de autonomia, independência e identidade. Uma educação meramente instrumental, sem valores éticos e culturais, é uma educação sem alma, sem os estímulos necessários para formar um indivíduo cômico de si mesmo, do seu papel histórico, de seus direitos e responsabilidades, o que afeta as condições necessárias para a realização efetiva do acesso à cultura.

Como afirmou o escritor Alcione Araújo, “a educação é o braço armado da cultura” e garantir a sua presença nos bancos escolares é a primeira medida para a universalização do acesso à cultura. Em artigo recente intitulado “Favor deixar as luzes acesas”, Beatriz Sarlo escreve que: “um público leitor não é resultado simplesmente da abundância, nem pode se pensar que se o anima só com políticas culturais. Em troca, as políticas educativas o tornam possível. Onde há escola, há público”. (SARLO, 2002)

— A CULTURA COMO CAPITAL SOCIAL PROMOTORA DE
DESENVOLVIMENTO

O que é capital social? Vamos usar um trecho do discurso de Enrique Iglesias, presidente do Banco Interamericano de Desenvolvimento para ilustrar essa noção:

Há múltiplos aspectos da cultura de cada povo que podem favorecer seu desenvolvimento econômico e social. É preciso descobri-los, potencializá-los e apoiar-se neles, e fazer isto com seriedade significa rever a agenda de desenvolvimento de um modo que resulte, posteriormente, mais eficaz, porque tomará em conta potencialidades da realidade que são da essência e que, até agora, foram geralmente ignoradas. (IGLESIAS, 1997)

Outra noção interessante é a de Michael Porter desenvolvida em seu artigo *Atitudes, Valores, Crenças e a Micro Economia da Prosperidade*:³

Um papel importante para a cultura na prosperidade econômica continuará existindo, mas poderá ser muito bem um papel mais positivo. Aqueles aspectos particulares de uma sociedade que originam inusitadas necessidades, habilidades, valores e modos de trabalho serão os aspectos característicos da cultura econômica. Os aspectos positivos da cultura, como a paixão da Costa Rica pela ecologia, a obsessão dos EUA com o conforto, a paixão do Japão por jogos e desenhos animados serão fontes vitais de vantagem competitiva difícil de imitar, resultando novos padrões de especialização internacional, à medida que os países produzem cada vez mais os bens e os serviços nos quais sua cultura lhes dá vantagem única. (PORTER, 2002)

Partindo dessas duas acepções podemos considerar que a cultura pensada como capital social é aquela identificada como um ativo originado em todos os pontos desse país onde se possa encontrar um traço singular do fazer produtivo – arte-

³ PORTER, Michel, in HARRISON, Lawrence e HUNTINGTON, Samuel. *A Cultura Importa – Os Valores que Definem o Progresso Humano*. Editora Record, 2002.

sanato, culinária, festas populares, patrimônio tangível e intangível, memória e história – que podem ser tratados como agentes de desenvolvimento social e econômico. O termo ativo cultural foi cunhado por Joatan Vilela Berbel em seu trabalho *Ativo Cultural: um outro paradigma para as políticas públicas de cultura* onde ele destaca a noção de cultura proposta pela UNESCO na Conferência do México em 1997 para avançar em termos de uma noção capaz de supor movimento, ação. A firma Berbel:

Para introduzir o conceito de ativo na dinâmica da produção cultural, quero lembrá-lhes a definição de cultura consagrada pela UNESCO na Declaração do México, sobre as Políticas Culturais, em 1997:

“Em seu sentido mais amplo, pode-se considerar a cultura como o conjunto dos traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Além disso, ela engloba as artes e a literatura, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”.

Quando utilizo a palavra ativo, quero me referir a sua definição como: “que exerce ação; que age, funciona, trabalha se move”, mas também como “a totalidade dos bens de uma empresa, ou pessoa, inclusive os direitos suscetíveis de avaliação”, e ao aproximar o conceito de ativo da definição de cultura da UNESCO pretendo assim propor um novo paradigma para a formulação e gestão das políticas culturais. Dessa forma serão consideradas ativos culturais todas as expressões culturais de um povo, independente da forma como foram ou estão sendo produzidas, com seus valores tangíveis e intangíveis, tal e qual como se avalia os ativos de uma empresa onde se inclui os bens patrimoniais, sua participação no mercado, o valor de suas ações que é variável e o valor de sua marca (*good will*) que é um valor intangível, porém valorável. Isto nos remete para o universo da economia que hoje predomina sobre as estratégias de governo e nos nossos países – ditos em desenvolvimento – e condicionam o cotidiano de nossas sociedades”. (BERBEL, 2003)

Planejamento de longo prazo, com o fortalecimento da formação de recursos humanos, a pesquisa e a combinação de sistemas mistos de financiamento, públicos e privados, destinados a imprimir velocidade e qualidade a setores estratégicos da produção artístico-cultural do país podem, com ou sem escala industrial, contribuir para formar um novo mapa de desenvolvimento acelerando a melhoria dos indicadores sócio-econômicos.

Promover o capital social em suas diversas variáveis está relacionado ao desafio de fortalecermos a vida pública, ampliar-mos a representatividade simbólica e institucional dos atores sociais ainda hoje encobertos pelo manto da invisibilidade. É o que desenvolveremos no próximo item desse ensaio.

— UMA CULTURA PARA A POLÍTICA CULTURAL

O que se defende afinal é uma política cultural baseada em preceitos culturais, na observância de valores e parâmetros que contribuam efetivamente para trazer um mote singular à discussão e ao processo de desenvolvimento. Não é o isolamento da cultura de outras esferas da ação pública, mas a possibilidade de formular uma agenda capaz de se legitimar de forma independente na vida pública. Uma agenda que colabore para um tipo de desenvolvimento defendido pelo Prêmio Nobel de Economia, Amartya Sen, que mostra que a qualidade de nossas vidas deve ser medida não só por nossa riqueza mas por nossa liberdade.

A expansão da liberdade é vista como o principal fim e o principal meio do desenvolvimento. O desenvolvimento consiste na eliminação de privações de liberdade que limitam as escolhas e as oportunidades das pessoas de exercer ponderadamente sua condição de agente. A eliminação de privações de liberdades substanciais, argumenta-se aqui, é constitutiva do desenvolvimento. (SEN, 2000)

O desenvolvimento preconizado por Sen parte da idéia de que cada indivíduo é agente ativo de mudança, e não receptor passivo de benefícios. Sendo assim, um desenvolvimento visto como um processo de expansão das liberdades reais que as pessoas desfrutam é um desenvolvimento que vai muito além “do crescimento do PNB ou das rendas pessoais, industrialização, avanço tecnológico ou modernização social. (...) As liberdades dependem também de outros determinantes como as disposições sociais e econômicas (serviços de educação e saúde) e os direitos civis (a liberdade de participar de discussões e averiguações públicas)”.

Contribuir para a formação de agentes capazes de participarem da vida pública de forma consciente e ativa, em uma sociedade capaz de estabelecer fóruns de diálogo e participação cidadã, é uma das ações mais desafiadoras das políticas culturais.

Uma política cultural que não tem como principais destinatários artistas e produtores, mas o povo. Não para entretê-lo, mas para criar oportunidades reais de enriquecimento humano, de acesso ao conhecimento produzido pela enorme diversidade cultural e ambiental do planeta, do reconhecimento da nossa e de outras identidades culturais, de experiências culturais que emocionem, que modifiquem a nossa maneira de ver e estar no mundo. E que nos habilitem, se assim desejarmos, a ser ativos participantes das escolhas sobre nosso presente e nosso futuro.

Uma política cultural voltada para as pessoas, de braços dados com a ética que valoriza a vida, a justiça e o reconhecimento da diversidade. Capaz de promover públicos leitores, de estimular a curiosidade sobre si e sobre os outros, de expandir as experiências culturais e com elas a vontade de se relacionar com o diferente sem que ele represente uma ameaça. Ou seja, uma política cultural voltada para a formação cultural das pessoas, de ampliação dos imaginários e das sensibilidades, para tornar

a vida àquilo que ela deveria ser por princípio: mais humana.

Uma política de cultura que ponha alma no processo de desenvolvimento, que inspire as pessoas e as impulsione de forma crítica e construtiva a enfrentar os desafios da vida pessoal e coletiva. Que estimule protagonistas e não beneficiários de outras políticas.

Uma política para a liberdade.

E como se faz isso?

Primeiro estabelecendo um marco de atuação política que priorize com força a formação ética e humanística do cidadão, atributos que parecem esquecidos nos dias de hoje. Que promova um amálgama com potencial para garantir que a trajetória da vida de cada um, e de todos nós, seja mais do que profissão, trabalho e renda.

Quem cuidará do lado humano, espiritual, do imaginário e do sonho se a cultura quer apenas o econômico, o entretenimento, a disputa pelas verbas sociais? Nada contra as dimensões culturais promotoras desses setores, mas o principal parece esquecido: o que nos torna humanos não é a função e sim a inspiração.

Nesse ponto uma gestão cultural atenta a prover a educação do que ela parece ter perdido, o conhecimento humanístico e a autonomia crítica, é a âncora desse desenho. Um processo educacional e educativo enriquecedor, que amplie a visão de mundo e as perspectivas de cada um, parte de dentro e de fora dos muros escolares. Ganha relevância nos conteúdos gerados pelos veículos de comunicação, na internet, nos celulares e *ipods*. Nos bancos escolares e nos centros de cultura, nos teatros, nas ruas e praças das cidades onde os encontros se tornam possíveis quando promovidos de forma criativa e sistemática. Onde se abra espaço para o experimental, para o comunitário, para o estranho, que dialogando com o tradicional, o clássico, o de sempre, produza novos sentidos, aprendizados já preconizados pela antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

Os números são eloqüentes: somos hoje 186 milhões de brasileiros. Isso corresponde a 20 vezes a população de Portugal, 5,5 vezes a da Argentina e 3 vezes a da França e da Alemanha. A educação – estudantes e professores nos níveis fundamental, médio, superior e pós-graduação – envolve 55 milhões de brasileiros. Cotejar esses números com os da produção cultural nacional é deparar-se com um outro país. A tiragem média de um romance no Brasil é de 3 mil exemplares, a ocupação média dos teatros é de 18% dos ingressos oferecidos, e o público médio do filme brasileiro é de 600 mil espectadores. Vê-se que nem mesmo os inscritos na escola formal participam da produção artística. Como Educação e Cultura são inseparáveis como irmãs siamesas, o país vive uma fratura esquizofrênica: de um lado, uma educação sem cultura, do outro uma produção cultural sem público. (ARAÚJO, 2005)

O desenvolvimento, esse feito com e para a liberdade, é a possibilidade de encontrarmos em vida e também de cultivarmos para as próximas gerações condições que além de suprir nossas necessidades, carreguem de sentido a vida humana. Aqui a cultura ganha em dimensão e relevância, oportunizando a todos sem distinção a participar desse processo como protagonistas, alargando a visão de si e do mundo e por fim enriquecendo a nossa existência daquilo que é inadiável: a capacidade de imaginar essa vida e de sonhar outras formas de viver mais solidárias, justas e por fim, alegres.

Quais os pilares de uma política de cultura pensada a partir desses princípios? Abaixo citamos um conjunto de elementos propostos em documentos internacionais que podem contribuir para o debate sobre os fundamentos de uma política cultural.

- 1 A promoção da diversidade cultural como elemento promotor de uma ética de convivência e de respeito a dignidade humana. O simples reconhecimento da diversidade cultural não conduz a percepção de que apesar das diferenças culturais, todos têm direitos iguais e inalienáveis perante um corpo social

que supera as diferenças e luta por justiça e igualdade. Assim, essa agenda de política cultural promotora da diversidade deve “promover o diálogo de culturas em contextos de poder”, o que significa ofertar bens e serviços com a mesma qualidade para o conjunto de cidadãos, independente do local de moradia ou da sua origem social, estimular intercâmbios entre as várias expressões culturais e tecnologias artísticas e garantir meios de acesso transparentes aos recursos e mecanismos de poder da gestão cultural.

- 2 As relações entre cultura e equidade, apoiado, segundo Karen Marie Mokate, em três valores sociais: igualdade, cumprimento de direitos e justiça. A equidade na cultura é garantida tanto na criação de condições adequadas de circulação dos bens culturais, como de criar possibilidades para que todas as pessoas possam participar e fruir dessas condições. O crescimento da oferta não representa em si mais pluralismo ou melhores oportunidades, por isso é tão importante a informação cultural, a disposição física dos lugares de circulação, o diálogo entre práticas, valores e experiências diversas e especialmente a democratização do conhecimento, através da qualidade da educação, que permite nivelar as condições de fruição;
- 3 A importância da cultura nos processos de desenvolvimento humano e no fortalecimento da institucionalidade democrática, articulando as políticas de cultura com outras áreas políticas econômicas e sociais, fomentando a participação da sociedade civil, dos criadores e suas organizações profissionais. Nesse campo abre-se todo o mapa da economia da cultura, as oportunidades do turismo cultural, do desenvolvimento local e comunitário, do estímulo às indústrias culturais e da economia solidária.
- 4 Repensar as formas tradicionais de se pensar e fazer política de cultura, entendendo que um novo paradigma de comunicação surge a partir da intensa conectividade gerada pelas redes digitais. novos sentidos e percepções sobre a vida, sobre si mesmo

e sobre os outros, e também sobre estar junto e com os outros, estrutura outras linguagens e formas de escrita e leitura que constroem um novo tipo de protagonismo cultural e de participação e mobilização na vida pública. Nessa modalidade de atuação em rede, as fronteiras entre o pessoal (mais do que o privado) e o público se diluem, produzindo gozo e indignação na mesma medida quando se acessa a intimidade de vídeos que contam detalhes da vida de um desconhecido em um quarto escuro de uma cidade qualquer como na mobilização de atos públicos por justa indignação. Todo o processo conhecido de criação e absorção de sentidos é alterado, pois entre o ato de criar na intimidade do seu quarto, e exibir em rede, aciona de forma quase imediata um público de milhões de pessoas, através de sistemas como o You Tube, que riem, choram e interagem, formando uma massa crítica invisível as políticas culturais dos estados e dos sistemas de cooperação internacionais. Como entender os novos modos de rir e chorar? De participar e se mobilizar? De criar e cooperar? Pensar no futuro das políticas culturais é enfrentar os desafios de um mundo em rede no que tange: a) a experimentação e a inovação estética, b) as formas de narrativa, recepção e formação de público c) e especialmente a compreensão de um novo tipo de imaginário coletivo impulsionado pela fragmentação e pelo narcisismo das pequenas diferenças que coloca em xeque os modos tradicionais de estar juntos, se emocionar, cooperar e atuar.

Esse mapa inicial, de necessária mas complexa implantação serve de orientação para vislumbrarmos a potencialidade das políticas culturais na identificação de caminhos pró-ativos de desenvolvimento humano. Um desenvolvimento que requer a participação ativa dos cidadãos e onde a cultura poderá contribuir essencialmente para a formação crítica e consciência social de seu lugar no mundo e do futuro que se deseja.

Referências

- ARAÚJO, Alcione. Educação e Cultura ao mesmo tempo agora. Publicado no jornal *Estado de Minas*, 2005.
- BERBEL, Joatan Vilela. Ativo Cultural: um outro paradigma para as políticas públicas de cultura, in *Documento Orientador de Política Cultural*. São Paulo: Takano, 2003.
- FREITAS, M. Virgínia. "A Formação em Redes", texto publicado na coletânea *Juventude, Cultura e Cidadania*, p. 113–119. ISER, 2002.
- IGLESIAS, Enrique. *Cultura, educación y desarrollo*, Assembléia Geral da Unesco, Paris, 1997.
- MATSUURA, Koichiro. *Abertura ao Informe Mundial de Cultura da UNESCO*, 2000–2001.
- PORTER, Michel, in HARRISON, Lawrence e HUNTINGTON, Samuel. *A Cultura Importa – Os Valores que Definem o Progresso Humano*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- REY, German. *Modos de Ser, maneras de Somar*. Retos para uma agenda de políticas públicas das Américas em cultura. Bogotá, Colômbia, 2002, p. 97.
- SÁNCHEZ, Felipe Lhamas. Desafios da Participação Cidadã, in *Democracia Viva*, n.23, agosto–set 2004. Rio de Janeiro: IBASE, 2004.
- SARLO, Beatriz. Favor deixar as luzes acesas, Buenos Aires, *Clarín*, 20 de abril de 2002.
- SEN, Amartya. *Desenvolvimento com liberdade*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- TORO, José Bernardo. *A Construção do Público*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio e [x]BRASIL, 2005.
- Fundação João Pinheiro, 1997, Disponível no site do Ministério da Cultura www.cultura.gov.br





Este livro foi composto 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 Cartograf, 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.

