

POLÍTICAS CULTURAIS:

teoria e práxis

Lia Calabre
(organizadora)

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural

Políticas culturais: teoria e práxis de Lia Calabre. – São Paulo:
Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
145 p.

ISBN: 978-85-7979-020-1

1. Política cultural. 2. Política pública. 3. Cultura. 4. Política e cultura.
5. Cultura e sociedade. I. Título.

CDD 353.7

POLÍTICAS CULTURAIS: Teoria e Práxis

São Paulo, 2011

sumário

Apresentação	10	6 – Integração de políticas culturais: entre as ideias de aliança e sistema	118
1 – A salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina: uma abordagem de direitos, avanços e perspectivas	14	Francisco Humberto Cunha Filho	
Loreto Bravo Fernández		7 – A Fábrica do Futuro, a nuvem e o chão	130
2 – As políticas culturais e os novos desafios. O patrimônio imaterial na estruturação das novas políticas culturais	40	César Piva	
Eduardo Nivón		8 – Processos endêmicos ativados por picadas	137
3 – O planejamento cultural a partir da abordagem de redes. Um olhar baseado na experiência de formulação de políticas culturais na Colômbia, da Universidade de Antioquia	62	Jussara Pinheiro de Miranda	
María Adelaida Jaramillo González		9 – Mostra Sesc Cariri de Cultura: gestão e desenvolvimento cultural local	146
4 – Cultura e universidade: reconstituindo as trajetórias dos diálogos institucionais	96	Sidnei Cruz	
Isaura Botelho		10 – Macroarte e o Estado-artista: utopia/distopia sobre um Estado que dominaria a quintessência da arte de fomentar uma arte democrática, feita pelo povo para o povo, por meio de políticas culturais	160
5 – Os direitos culturais na Constituição brasileira: uma análise conceitual e política	104	Guilherme Mallon (Gui Mallon)	
Bernardo Novais da Mata Machado		Ficha técnica	174

Não por acaso, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, a cultura passou a ser entendida pela ONU como elemento central para a transformação social do mundo contemporâneo. Um conceito que até então significava apenas instrumento de erudição – e, portanto, elemento de distinção social – passa a ser entendido e tratado como condição elementar para dignificar a existência humana nas suas mais variadas formas de expressão. Alteridade, direitos culturais e diversidade são conceitos que passam a ser constitutivos da ideia de cultura, ao lado de outros mais tradicionais, como direitos autorais e de expressão estética.

A complexidade das sociedades contemporâneas, entretanto, não facilita a operacionalização do conceito ampliado da cultura pelo exercício da política pública, revelando a permanente necessidade de refletir sobre sua gestão e sobre a especificidade da capacitação dos profissionais que a esse campo se dedicam.

Acreditando ser de fundamental importância consolidar espaços de reflexão sobre políticas públicas para a cultura, o Observatório Itaú Cultural vem apoiando, desde 2008, a realização do Seminário Internacional de Políticas Culturais, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa. A edição deste livro, como resultado do seminário e das discussões coletivas nele realizadas, consolida nosso propósito de ultrapassar os encontros presenciais e ampliar o alcance dos eventos, atingindo o maior número possível de pesquisadores e profissionais atuantes no âmbito da cultura.

Este livro é fruto de mais uma bem-sucedida aliança entre as duas instituições, seguras de que as parcerias beneficiam a todos.

Boa leitura!



apresentação

A institucionalização da política cultural talvez seja uma das características básicas do período em que vivemos.

Eduardo Nivón

Mapear, estudar, compreender e analisar o campo das políticas culturais são algumas das principais tarefas do Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa. Para melhor realizar seus objetivos, desde 2006 o setor organiza um seminário anual sobre políticas culturais, em que reúne especialistas de diversas áreas do conhecimento para apresentação de trabalhos e realização de debates sobre esse complexo e diversificado campo. Em 2008, o seminário passou a contar com a importante parceria do Observatório Itaú Cultural.

Em 2010, em seu quinto ano de existência, o seminário, realizado nos dias 22, 23 e 24 de setembro, no auditório da fundação, apresentou algumas inovações em relação às edições anteriores. A primeira delas foi a alteração do nome da atividade para Seminário Internacional, ainda que essa não tenha sido a primeira vez que o evento contou com a participação de especialistas estrangeiros, o que ocorreu nas versões de 2007 (com a palestra de Octavio Getino, da Argentina) e de 2009 (com as palestras de Alfonso Hernandez Barba, do México, e Marta Elena Bravo, da Colômbia). A nova denominação se deve à efetiva incorporação, aos objetivos do seminário, da promoção e da ampliação da discussão sobre políticas culturais, também em âmbito internacional, em especial com os países da América Latina.

Estiveram presentes no encontro Eduardo Nivón, do México, María Adelaida Jaramillo, da Colômbia, e Loreto Bravo Fernández, do Chile, cujas contribuições estão publicadas neste volume. Tais contribuições, somadas às que se encontram nas publicações dos seminários anteriores, nos permitem ter acesso aos processos de reflexão e mesmo de elaboração de políticas culturais produzidos e levados a cabo por alguns dos países da América Latina. Muitas das experiências vividas pela Colômbia ou pelo México estão muito próximas das realizadas no Brasil. A troca de experiências, impressões e debates com tais países, só para exemplificar, aporta importantes contribuições ao processo nacional de institucionalização das políticas culturais. Outras vezes, os estudos, as reflexões e os relatos de práticas políticas nos levam a avaliar melhor as singularidades de nossos processos culturais e atentar para a necessidade do desenvolvimento de projetos e soluções políticas particulares, da não aplicação automática de modelos internacionais bem-sucedidos.

Loreto Bravo nos apresenta um conjunto de reflexões sobre as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial na América Latina. A autora trabalha a problemática dentro das seguintes chaves de análise: direitos, avanços e perspectivas. A realidade latino-americana é trabalhada pela autora numa perspectiva mais regional, sem um mergulho exaustivo nas características particulares de cada um dos países que a integram.

A diversificação e a ampliação dos agentes sociais presentes hoje no campo do debate sobre as políticas culturais são a base da reflexão que nos apresenta Eduardo Nivón em "As políticas culturais e os novos desafios. O patrimônio imaterial na estruturação das novas políticas culturais". O mundo globalizado gerou um papel relativamente fraco dos Estados nacionais e um crescimento das agências e dos organismos internacionais. Os agentes sociais estão cada vez mais conectados por redes que extrapolam as antigas fronteiras nacionais. Com base nessas ponderações, Nivón nos apresenta suas reflexões sobre o atual contexto na América Latina.

A rica experiência da Colômbia na elaboração de planos de cultura, nos níveis federal e local, com base no diálogo entre os órgãos gestores de cultura e a universidade nos é apresentada por meio do artigo de María Adelaida Jaramillo

González. Diretora de extensão cultural da Universidade de Antioquia, a autora nos apresenta reflexões sobre a universidade como um projeto político e cultural e como elemento fundamental no processo de institucionalização da cultura.

A segunda inovação foi a da divisão do evento em duas partes distintas. A primeira delas, a da apresentação de palestras e conferências de especialistas convidados pela organização do evento, e a segunda, composta de apresentações de comunicações individuais de trabalhos resultantes de pesquisas. No início de 2010, foram abertas inscrições para apresentação de trabalhos acadêmicos no campo das políticas culturais. Puderam participar estudantes de pós-graduação e pesquisadores mestres ou doutores – tal exigência visa cumprir um dos objetivos do evento, que é ampliar e fortalecer o campo da pesquisa acadêmica em políticas culturais. A experiência foi exitosa, resultando na seleção de 40 trabalhos para apresentação sobre os temas: história das políticas culturais, políticas culturais setoriais, patrimônio imaterial, reflexões e experiências nas linguagens artísticas, políticas culturais e suas relações com o local e financiamento e gestão da cultura. Os anais eletrônicos do encontro estão disponíveis no endereço <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/2010/09/23/comunicacoes-individuais-artigos-em-pdf/>. Por solicitação dos pós-graduandos, ainda no evento ocorreu uma reunião com o intuito de formar uma rede de jovens pesquisadores em políticas culturais.

12

Tendo a promoção de diálogos como elemento norteador, as conferências foram organizadas com a participação de palestrantes nacionais e estrangeiros, que, na primeira sessão, debateram questões ligadas à relação entre a universidade e a política cultural. As relações entre a cultura e a educação ocupam um destacado papel no Plano Nacional de Cultura, sendo que o diálogo com a universidade é de fundamental importância. No artigo “Cultura e universidade: reconstituindo as trajetórias dos diálogos institucionais”, Isaura Botelho retrata parte da experiência do governo federal no diálogo entre a área da cultura e a da educação, centrando o foco na década de 1970 e chegando às questões contemporâneas.

Na última sessão, os conferencistas compartilharam com os presentes algumas avaliações sobre experiências efetivas (no Brasil, no México e no Chile). Nas mesas de convidados, estiveram presentes gestores e teóricos, fazendo valer a proposta inicial desta edição do seminário, que era do encontro entre a teoria e a prática, ou seja, reunir pesquisadores acadêmicos que atuam mais no campo teórico, outros que mesclam sua atuação também na gestão pública, passando por gestores/artistas, chegando mais aos artistas/gestores.

Apresentando aqui os resultados desse encontro entre discussões teóricas e práticas, temos o artigo do jurista Francisco Humberto Cunha Filho, que nos apresenta reflexões sobre o contexto atual e o projeto de criação de um sis-


tema nacional para a área da cultura. O país presenciou ao longo da primeira década dos anos 2000 um forte processo do que chamamos institucionalização do campo da cultura. Torna-se cada vez mais evidente a necessidade de melhor ordenamento das atribuições de cada um dos diferentes níveis de governo e de uma efetiva articulação entre os mesmos. Os direitos culturais na Constituição brasileira são o tema do artigo de Bernardo N. da Mata Machado. O autor inicia o texto apresentando algumas reflexões sobre o conceito de cultura e de direito cultural. Parte então para identificar no texto constitucional brasileiro os artigos que tratam tanto da questão da cultura quanto dos direitos culturais.

Passando para o grupo de artistas (que também são escritores e gestores), temos o artigo de Jussara Pinheiro de Miranda, “Processos endêmicos ativados por picadas”, da área de dança. A autora apresenta reflexões sobre o lugar da dança no campo das manifestações artísticas, a inadequação da vinculação da mesma ao campo das artes cênicas e como tudo isso reflete como padrão norteador no âmbito das políticas públicas para a área. Seguido por Sidnei Cruz, dramaturgo, diretor teatral e gestor cultural, que nos apresenta a experiência da Mostra Sesc Cariri de Cultura. O artigo reconstitui a trajetória histórica da ação e reflete sobre a mostra tanto como um elemento de desenvolvimento local quanto como uma política cultural implementada por uma instituição privada com finalidades públicas. Em “A Fábrica do Futuro, a nuvem e o chão”, César Piva, realizador audiovisual e gestor cultural, apresenta a experiência do Ponto de Cultura que possibilita a profissionalização de jovens e adultos em diversas áreas da produção audiovisual. O projeto traz como diferencial o fato de estar apoiado em um processo permanente de oferta de residências criativas, o que tem gerado resultados muito satisfatórios consubstanciados em produtos e formação profissional. E, por fim, Gui Mallon (Guilherme Mallon), artista plástico, músico e escritor, reflete sobre a relação estabelecida entre o artista e o Estado – por meio da concessão de financiamentos, bolsas e processos de seleção de artistas para representação do país em atividades diversas – sob uma perspectiva particular e diferenciada em “Macroarte e o Estado-artista”. O artigo é construído tanto por uma perspectiva de depoimento pessoal como pela reflexão mais ampla do papel e do lugar do Estado no financiamento ao fazer artístico.

13

Para aqueles que estiveram presentes nesses três dias de debates, os textos aqui presentes permitirão um aprofundamento das questões apresentadas e, para os que não puderam participar, esta é uma oportunidade de estar em contato com importantes reflexões sobre o campo das políticas culturais. Desejo a todos uma excelente leitura.

Lia Calabre, pesquisadora e chefe do Setor de Políticas Culturais.



a SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL na América LATINA: uma ABORDAGEM DE DIREITOS, AVANÇOS e PERSPECTIVAS

Loreto Bravo Fernández¹

Há uma operação recíproca. A comunidade seleciona o que considera representativo de seus projetos de ser, mas, por sua vez, esse universo selecionado ilumina a comunidade para que ela se reconheça em seu ser profundo.
Fidel Sepúlveda Llanos, 1936-2006

Em primeiro lugar, quero agradecer, na pessoa de Lia Calabre, à Fundação Casa de Rui Barbosa por este convite. Esta é uma oportunidade para compartilhar uma sis-

¹ Trabalhadora social da Universidade do Chile, consultora em políticas públicas sociais e culturais, ex-presidente do conselho de administração do Centro Regional de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina (Crespial).

tematização e uma reflexão sobre as políticas culturais e salvaguarda do patrimônio imaterial da América Latina, âmbito complexo e controverso que hoje ocupa um lugar preponderante nas agendas acadêmicas e políticas de natureza diversa.

Costumo informar a meus interlocutores o lugar de onde estou falando. Isso permite situar as hipóteses que fazem parte deste trabalho na perspectiva profissional e política com base na qual são enunciadas. Falo com base na experiência de gestão cultural independente e a partir do Estado há dez anos. Nos últimos quatro anos, durante o governo da presidente Bachelet e sob o ministério de Paulina Urrutia, participei do desenho e da implementação das políticas culturais nacionais no que se refere ao acesso à cultura, à educação formal e contínua e ao patrimônio cultural imaterial, por meio de programas com marcante caráter participativo. Esses desenhos foram orientados pelo imperativo ético e político de criar condições institucionais e materiais que permitam garantir o exercício de direitos culturais a todos os setores da população.

No cumprimento dessa responsabilidade, tive o privilégio de me vincular aos mecanismos culturais nacionais e internacionais da região em busca de estratégias comuns ou complementares de posicionamento e ampliação dessa abordagem de política e de salvaguarda do patrimônio imaterial. Essa última experiência – as relações internacionais – teve uma característica de integração sul-americana que, em minha opinião, nos atores intermediários (funcionários, líderes sociais, acadêmicos) vai além da correção política e das boas intenções de nossos governantes, e muito mais profundo do que a vocação financeira do mundo global, por “ampliar o giro dos negócios”. Ela se expressa com força no campo educacional e acadêmico, na cultura e nas artes, na admiração mútua que temos no tocante às nossas respectivas tradições – informação à qual temos cada vez mais acesso – e, em outras múltiplas transversalidades, no campo dos direitos das mulheres e dos indígenas, e dos movimentos de defesa do meio ambiente.

A partir dessa experiência, que toma a reflexão acadêmica a serviço de uma prática de gestão de políticas públicas, permito-me propor uma leitura sucinta do estado da arte da salvaguarda do patrimônio imaterial da América Latina (PCI) no âmbito das políticas culturais. Na primeira parte, estabelecerei algumas diretrizes de análise do devir das políticas culturais da região, com base em uma abordagem de direitos humanos, que permitirão situar as iniciativas de salvaguarda do PCI, compreender seus desafios, conquistas e dificuldades, já que as obrigações emanadas dessa convenção aos Estados implicam, em minha opinião, assumir totalmente uma mudança na forma de desenhar a implementação de políticas conforme o reconhecimento de direitos culturais. Nesta apresentação, a referência à América Latina é usada mais como perspectiva de região do que como análise exaustiva de suas realidades nacionais, o que excede as minhas possibilidades e o tempo-espaço do qual disponho.

A política pública como campo de negociação e acordo de interesses

Reflexão e práxis são os subtítulos estipulados pela organização deste seminário. Reflexão e práxis são circunstanciais à formulação de políticas culturais em qualquer campo pertinente, já que seu desenho sempre responde a uma tomada de posição teórico-política e seu desenvolvimento é o resultado de prioridade atribuída, recursos disponíveis, capacidades técnicas acumuladas e da interação com seus destinatários, para mencionar alguns de seus fatores constitutivos. As políticas públicas podem esquivar-se à permanente reflexão crítica de sua prática e, dado que suas definições afetam a vida concreta das pessoas, devem ser submetidas regularmente ao controle dos cidadãos. Reflexão e práxis nos remetem como cidadãos(as) acadêmicos(as), gestores de política e ativistas a instituições governamentais e não governamentais de desenvolvimento, ao setor privado, como atores que influenciam ou querem influenciar na direção das políticas culturais de nossos países. Ambos os exercícios coordenados – pensamento e ação – são uma estratégia política em si mesma para quem tem consciência de seus interesses e propósitos nesse campo.

Encontramos um exemplo dessa estratégia em outra de nossas lutas culturais de longo prazo: Virginia Vargas, teórica feminista peruana, referindo-se há alguns anos à necessidade de criar um novo senso comum das relações sexo-gênero, promoveu a estratégia do triângulo de empoderamento. Sugeriu estabelecer pactos de trabalho e de ação entre funcionárias e funcionários do Estado, militantes de partidos políticos, acadêmicas(os), especialistas e ativistas femininas e do amplo movimento de mulheres organizadas em defesa de seus direitos humanos. Mulheres que, com base em diferentes posições e poderes, compartilhavam um ideário comum e podiam negociar seus interesses para viabilizar projetos específicos. Em um sentido, esses pactos amenizam a conflituosidade inerente à diversidade de propósitos de grupos que ocupam diferentes posições em uma sociedade hierarquizada e estratificada. Mas a negociação de agendas também permite fortalecer os espaços de adjacência e priorizar as tarefas em comum, ganhar força e visibilidade pública. O pacto social se refere a uma luta consciente, organizada pela ampliação de direitos (nesse caso, de gênero) e pela geração de instrumentos e mecanismos para seu pleno exercício. Cito este exemplo, que pode parecer uma digressão militante, porque acredito firmemente que a abordagem dos direitos culturais como direitos humanos e o reconhecimento dos direitos coletivos junto às lutas pelo meio ambiente podem ser para o século XXI o que foram o feminismo e as lutas pelos direitos das mulheres para o século XX. Não é possível entender nem gerir a salvaguarda do patrimônio imaterial, que sempre remete às comunidades humanas e seu sentido de vida, sem legitimar a noção de direitos culturais. O reconhecimento e o exercício desses direitos implicam uma possibilidade certa de maior participação de minorias e majorias marginalizadas na distribuição do poder e, com isso, aprofundamento democrático, tal como é proposto por Cunha Filho (2000).

16

Resta-nos lutar para que os atores da dinâmica social façam valer os chamados direitos culturais, pois estes, assim acreditamos, tornarão possível o desenvolvimento de consciências individuais e coletivas, verdadeiro alicerce para a construção de uma sociedade humanizada e justa.²

A abordagem de direitos para a salvaguarda do patrimônio imaterial³

Considerando as lacunas que verificamos entre os enunciados de direitos humanos e seu pleno exercício e respeito em países que aderem formalmente a esses princípios, esses configuram uma base ético-política que orienta a busca de uma convivência humana com qualidade muito superior à que conhecemos.

Os direitos humanos são um conjunto de princípios fundamentais e normas acordadas pela maior parte das nações do mundo, propostos para reger o comportamento humano e garantir às pessoas sua sobrevivência com dignidade e segurança. Em seu desenvolvimento, os direitos humanos evoluíram de garantia jurídica dos cidadãos perante os Estados para configurar-se como um sistema que fornece os princípios e as normas para a construção da convivência em diversidade, considerando o valor do coletivo e das individualidades que o originam.

Em primeiro lugar, em 1948, após a Segunda Guerra Mundial, foram formulados os direitos civis e políticos, vinculados à liberdade dos cidadãos. Liberdade para eleger e ser eleito, para crer e professar sua crença, liberdade de associação, de expressão. Cidadania que vem sendo ampliada desde a constituição dos Estados modernos, mas que tem em sua origem o viés da hegemonia de determinadas elites que reservaram para si muitos privilégios e empreenderam sua defesa assim que terminaram as comemorações da independência.

Os direitos da segunda geração (vinculados à promessa republicana da igualdade) são os direitos econômicos, sociais e culturais. Com esses direitos surge o conceito de exigibilidade. São direitos que obrigam os Estados a garantir condições para que esses sejam efetivamente exercidos. Cito Prieto de Pedro (1992):

O poder deve se comprometer com o desenvolvimento da igualdade dos indivíduos, oferecendo serviços e prestações. Estes são os direitos à educação, à saúde e à cultura que tomam corpo por meio da prestação de serviços culturais e da institucionalidade da cultura.

² Tradução própria.

³ Essa reflexão sobre os direitos humanos é, em parte, fruto de um trabalho do Coletivo para Cidades de Direitos Humanos, ao qual pertence, liderado por Verónica Matus Madrid.

17

O que se convencionou chamar de a terceira geração de direitos humanos está ainda em processo de instituição. O que é interessante no momento da instituição é que ele está aberto, é um território de disputa que pode ser abordado, colocado em tensão. Os processos de instituição costumam favorecer a associatividade, a renovação de agendas acadêmicas, novas propostas ao ordenamento jurídico e, o que é melhor, uma nova imaginação jurídico-legislativa. Segundo Prieto de Pedro, estes são também chamados direitos de solidariedade. São direitos que, por um lado, protegem interesses difusos, como o meio ambiente, os consumidores, a paz; e, por outro, aqueles que nos interessam aqui, os direitos de grupo (coletivos), nos quais poderiam ser incluídos os direitos de entidades.

Os direitos humanos são uma noção holística poderosa para o desenvolvimento social porque colocam no centro a humanidade concreta, diferente e singular de cada ser humano. Princípios de direitos humanos possibilitam a aceitação do “outro” como legítimo “outro”, ampliando a capacidade de conviver na diversidade. Lembremos de uma distinção clássica de Humberto Maturana (1998), segundo a qual a tolerância não é mais do que a negação adiada, já que a aceitação da alteridade nos desafia a uma construção responsável e dialogante de mundo compartilhado em condições justas para todos.

18 A complexidade e a aceleração dos fenômenos transformadores do mundo, tal como o conhecemos hoje, exigem continuar trabalhando com afincamento e senso de urgência para fundamentar e propor estratégias políticas que nos permitam produzir modelos de desenvolvimento humano integrando plenamente os direitos culturais, até agora insuficientemente posicionados nas agendas do debate público e menos ainda exercidos. O instrumental jurídico e prático da salvaguarda do patrimônio imaterial reflete um modelo de reconhecimento já não somente do capital cultural material ou imaterial como também, e principalmente, dos direitos dos seres humanos que participam desse capital, que são seus herdeiros e que o complementam com sua prática cotidiana.

A própria noção de direitos culturais assumidos em sua dimensão coletiva não somente enriquece a arquitetura jurídica dos direitos humanos como também a interpela, porque – paradoxalmente – coloca em questão a legitimidade do paradigma de desenvolvimento social no qual se fundamenta esse pacto entre nações denominadas ocidentais. A ONU, acordo entre nações celebrado após a Segunda Guerra Mundial, contribuiu substancialmente para garantir um mínimo de convivência pacífica. Tendo sido muitas vezes violados esses princípios de convivência em nossa história recente, é inegável a contribuição simbólica e definitivamente política do sistema das Nações Unidas no sentido de elevar e enriquecer o imaginário social no tocante a um horizonte de convivência digna, justa e harmônica. Enquanto no sistema capitalista a globalização dos mercados tende a homogeneizar a aparência do mundo, os direitos humanos são uma

plataforma comum de garantias de direitos dos cidadãos perante o Estado, mas também de convivência entre pessoas e instituições, que assumem a diferença, a heterogeneidade e a diversidade como fatores definidores do ser humano que não podem se tornar desigualdade social nem discriminação. Transitamos aqui pelo complexo debate entre universalismo e particularismos, correndo o risco de confundir esse reconhecimento do humano diverso com um relativismo cultural que no final negaria esse denominador comum de direitos. Porque a igualdade e a não discriminação são princípios que não contradizem a diversidade e a diferença.

Mas essa dimensão coletiva dos direitos culturais é nova e ainda insuficientemente teorizada. O Artigo 27 da Declaração Universal de Direitos Humanos (1948) estipula um direito claramente individual de pertencer a uma cultura nos seguintes termos:

Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios. Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autora.

Essa definição reflete a suposição de uma só comunidade, uma só cultura. Assim entendido, o direito individual à cultura se decompõe em quatro elementos: possibilidade de participar da vida cultural da comunidade, de fruir as artes, de usufruir dos benefícios do progresso científico e de receber do Estado proteção jurídica à sua criação – regime de direito autoral. De acordo com a lúcida análise de Juan Luís Mejías (2009), ao qual este trabalho deve muito, entre os anos 1960 e 1970 foram observados os primeiros planos de cultura e a formação de entidades multilaterais que pensam em desenvolvimento incluindo a cultura como categoria. Os mecanismos nacionais e suas políticas são de baixa intensidade, surgem em meio aos processos de reforma do Estado, reorganizando as estruturas existentes em instâncias subordinadas aos ministérios de Educação. Mejías afirma que, do ponto de vista funcional, a institucionalidade se baseava na difusão cultural, no fomento às belas-artes e na proteção ao patrimônio cultural. Exceto por alguns países que iniciaram mais cedo, validaram processos autônomos de valorização e difusão de seu patrimônio cultural em contextos particulares que não analisaremos aqui. É o caso do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), do Brasil, criado em janeiro de 1937.

Políticas culturais, uma trajetória acelerada de posicionamento

Há consenso na literatura no tocante a que um marco na aproximação ao atual cenário das políticas culturais foi constituído pela Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (Mondiacult) celebrada no México de 26 de julho a 6 de agosto

de 1982. Nela e nas conferências que a precederam prevalece como tema central a identidade cultural e sua vinculação ao desenvolvimento que é reconhecido como processo complexo não reduzível às metas do crescimento. No relatório *Mondia-cult* (1982), a definição acordada de identidade cultural nesse marco foi:

O âmbito no qual a cultura é vivida como subjetividade, no qual a co-letividade é pensada como sujeito. Se o patrimônio cultural contém tudo aquilo que uma cultura produziu e continua produzindo, a identidade cultural contém, potencialmente, tudo o que esta é suscetível de produzir. [...] é o princípio dinâmico em virtude do qual uma sociedade, apoiando-se em seu passado, nutrindo-se de suas próprias virtualidades e acolhendo seletivamente as eventuais contribuições externas, prossegue no processo incessante de sua própria criação (p. 184).

Um direito consagrado exige uma atuação expressa dos Estados para garantir seu exercício por meio das políticas públicas. A preservação e a promoção da identidade e a dimensão cultural do desenvolvimento se tornaram o objetivo central das políticas, embora nem sempre de forma explícita. A década de 1980 seria um período fecundo na institucionalização de políticas culturais e mecanismos nacionais. Embora o conceito de identidade cultural esteja presente nas bases argumentativas dessas novas instituições, é um conceito que remete a uma suposição de homogeneidade que entrou, ao menos discursivamente, em crise na década seguinte.

O Consenso de Washington, essa carta de navegação global que implicou ferozes políticas de ajuste estrutural, redução do Estado, privatização das empresas públicas, políticas sociais subsidiárias e focalizadas, mudou a tendência incipiente. O Estado em cultura, afirma Mejías (2009), parece ameaçador; a liberdade individual é o bem supremo a ser protegido, e cresce a confiança de que o setor privado pode ser um agente dinamizador na medida em que tiver os incentivos (tributários) para isso, como uma nova forma de mecenato. Os organismos multilaterais incorporam orientações de proteção à propriedade individual ou corporativa da criação e do conhecimento, são criados novos rankings para avaliar o grau de liberalização econômica dos países que se constituem nos indicadores mais importantes de avaliação de políticas. Mejías resume isso destacando que a obrigação do Estado é – neste desenho – “não fazer”, ou seja, abster-se de agir, pois sua ação, por meio do dirigismo estatal ou da censura, colocaria em risco as liberdades consagradas. Conforme essa concepção, o direito à cultura é um direito individual e não social. Concomitantemente, as disciplinas sociais, os intelectuais e os movimentos sociais argumentam cada vez com maior força a dimensão plural da cultura. É paradoxal como em muitos de nossos países, em cenários ditatoriais repressivos e censurados, surgiram a reflexão e a ação reivindicativas de identidades múltiplas, contrapondo-se à corrente principal oficial.

Essa pressão se estende aos anos 1990 de diversas formas. A legitimidade da reivindicação das diferenças tem sua versão negativa nos extremos fundamentalistas. A informação instantânea sobre o devir internacional nos permite assistir em tempo real às lutas (em muitos casos sangrentas) pelo reconhecimento de identidades historicamente negadas. Paralelamente, as dinâmicas econômicas parecem igualar nossos hábitos ou expectativas de consumo. Hoje, cada vez mais é de senso comum reconhecer nossas diferenças e as rupturas e negações que não podem ser ocultadas pelos relatos de construção de repúblicas unitárias somente em aparência. Uma transformação evidente que ocorre nesse clima reivindicativo são as mudanças constitucionais com a incorporação das dimensões identitárias múltiplas nas definições de cada nação.

A identidade plural nas constituições

Na revisão (de vários autores e da própria) das constituições de Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Chile, Equador, Paraguai, Peru e Venezuela se observa que, exceto no caso do Chile, todas elas expressam formas de reconhecimento de identidades nacionais complexas.⁴ Esse olhar convida a uma análise mais profunda sobre a abrangência de conceitos que abundam nas cartas fundamentais desses países, tais como pluralidade, plurinacional, intercultural, diversidade étnica, multiétnico, povos e nacionalidades, entre outros, que evidenciam uma tendência convergente, mas também remetem a contextos, processos e compreensões específicas. Outro tema de investigação é elucidar como se expressam essas definições constitucionais nas leis subordinadas, nas políticas e medidas que afetam os cidadãos. Atualmente, em muitos desses países, são as organizações sociais que questionam, interpellam ou exigem de seus governos que essas definições se expressem em transformações muito concretas já não somente sobre a melhoria de suas condições de vida como também de sua participação efetiva nas decisões políticas. Essas transformações citadas em breves pinceladas se resumem, conforme Mejías (2009), em uma definição formulada por Jesús Prieto de Pedro (1992) como um trânsito do direito à cultura em direção aos direitos de cultura.

Além desses acertos constitucionais, os últimos 20 anos foram cenário de debate e definição de novos modelos de institucionalidade. Segundo Mejías (2010), parece que há um consenso mínimo no tocante a que na formulação de políticas devem ser consideradas diversas representações sociais e políticas, enquanto sua execução deve estar a cargo da administração do Estado. Seguindo a expe-

4 O Chile é provavelmente um dos países mais atrasados nesse aspecto. Enfrenta neste momento diferentes conflitos de autonomia, abordados mais como uma anomalia em sua estrutura unitária do que como uma demanda legítima de reconhecimento de direitos dos povos originários. Ensaçou, por exemplo, formas institucionais de assumir as questões indígenas como uma política focalizada em setores chamados vulneráveis, de caráter assistencialista e de escassa prioridade política a partir do Estado.

riência britânica, países como o México, primeiro, e o Chile, depois, optam desde 2003 por conselhos nacionais de Cultura, regidos por diretorias representativas de setores culturais privados e do Estado. Outorgam categoria de ministro(a) a quem preside essa diretoria, sendo sua nomeação atribuição presidencial. A maioria dos países opta por ministérios com maior proximidade do Poder Executivo e orçamento próprio ou, ao contrário, por repartições de menor peso na estrutura do Estado, como secretarias, vice-ministérios ou institutos. Os institutos como instâncias técnico-políticas têm estruturas e funções diferentes, mas acabam ocupando o espaço de um ministério no que diz respeito a definição de políticas, percepção pública e relações internacionais. Provavelmente, a situação mais frágil é a daqueles órgãos que são uma divisão em ministérios de outra natureza, por exemplo, de Educação, Turismo ou Esportes. Em setembro deste ano (2010), o Instituto Nacional de Cultura do Peru – órgão reitor das políticas culturais deste país – foi incorporado, juntamente com outros órgãos dessa natureza, a um recém-criado Ministério da Cultura. No quadro a seguir, um resumo da situação dos mecanismos de cultura em alguns países da região.

22

País	Mecanismo estatal de cultura
Antigua	Ministério de Turismo
Argentina	Secretaria da Cultura
Brasil	Ministério
Chile	Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA)
Colômbia	Ministério da Cultura
Costa Rica	Ministério
Cuba	Ministério
Equador	Ministério
El Salvador	Secretaria
Estado Plurinacional da Bolívia	Ministério da Cultura
Guatemala	Ministério de Esporte
Haiti	Ministério
Honduras	Secretaria
Jamaica	Ministério das Comunicações
México	Conselho Nacional da Cultura
Nicarágua	Instituto
Panamá	Ministério da Educação
Paraguai	Secretaria
Peru	Ministério
República Bolivariana da Venezuela	Ministério do Poder Popular
Uruguai	Ministério da Educação

A lacuna entre a palavra e a ação

A tese crítica predominante é que, embora os países da região tenham incorporado discursivamente, na maioria dos casos, essa perspectiva de direitos culturais em sua dimensão individual e coletiva, há ainda uma distância enorme de sua exigibilidade. Estados fracos e, em alguns casos, desprestigiados, políticas desmembradas dos objetivos nacionais de desenvolvimento, fragmentação institucional (muito evidente no caso da gestão do patrimônio cultural) e, principalmente, a ausência dos cidadãos nos desenhos de políticas que lhes/nos competem configuram um cenário de precariedade nessa questão. Nossos países experimentam uma permanente contradição entre, por um lado, as definições estruturais da organização neoliberal das economias, bem-sucedidas no sentido de se tornarem o paradigma único, com a consequente redução da abrangência e do papel dos Estados, e, por outro lado, a necessidade de repensar um modelo econômico e cultural que contém seu próprio limite, sua própria destruição e que soma à má distribuição da riqueza um mal-estar cidadão que não tem nem terá solução de mercado.

Tal como veremos na segunda parte deste artigo, assumir a perspectiva da diversidade cultural em esquemas pluralistas de governança do Estado é uma exigência que vai muito além do atendimento subsidiário aos pobres e excluídos. É altamente insuficiente considerar que as políticas de reconhecimento se limitam a abordar os portadores de saberes tradicionais, as comunidades indígenas, os cultivadores das artes populares em sua situação de grupos social e economicamente desfavorecidos. O reconhecimento deve criar condições que garantam sua legítima participação nas definições dessas políticas, na gestão dos bens simbólicos que representam e nos benefícios que essa gestão proporciona. E, ainda, se os poderes formais não oferecem essas condições, há evidência suficiente de que os cidadãos autoafirmam suas distinções por novas vias e representações que transcendem e desafiam as instituições, as fronteiras e as formas convencionais da pressão política. Novos atores se somam a essas lutas: atualmente, as demandas por reconhecimento na diferença surgem não somente daquelas comunidades depositárias de memória, história, demandas, épicas e retóricas amplamente compartilhadas como também de numerosas particularidades que foram sendo incubadas e nutridas nas segmentações que surgem entre os cidadãos, por sua condição de consumidores crescentemente especializados. A esse respeito, Martín Hopenhayn (2002) destaca o seguinte:

Uma descentralização político-cultural, onde as práticas cidadãs não fluem para um eixo de luta focal (o Estado, o sistema político ou a nação como sua expressão territorial), mas sim se disseminam em uma pluralidade de campos de ação, de espaços de negociação de conflitos, territórios e interlocutores – e muitos destes campos tendem cada vez

23

mais a ser considerados conflitos culturais ou “identitários”. O cidadão deixa de ser somente um depositário de direitos promovidos pelo Estado de direito ou pelo Estado social para se tornar um sujeito que, a partir daquilo que os direitos lhe permitem, tenta participar em âmbitos de “empoderamento” (*empowerment*) que vai definindo conforme sua capacidade de gestão e, também, de como avalia instrumentalmente o âmbito mais propício para a demanda que quer gerir. E, à medida que o papel do consumo individual, tanto material como simbólico, expande-se na vida da sociedade, o sentido de pertença se desloca do eixo Estado-nação em direção a uma grande dispersão na produção de sentido e na interação de sujeitos. A ideia republicana de cidadania reaparece, não no horizonte da participação política, mas sim de uma grande variedade de práticas culturais, sejam associativas ou comunicativas, que não necessariamente concorrem no âmbito público-estatal. Aqui encontramos identidades monádicas, híbridas e miméticas. Diversificação e fragmentação aparecem como dois lados da mesma moeda.

24

A formulação de políticas culturais, entre as quais as de salvaguarda do patrimônio imaterial, obriga a uma tomada de posição permanente. Enquanto parecia que a evolução dos Estados modernos havia incorporado definitivamente a obrigação de tornar suas e prioritárias essas tarefas, a abordagem neoliberal coloca limites a essa função, promovendo instrumentos que forneçam à iniciativa privada maior capacidade de gestão nesse campo e, além disso, reduzam a ação do Estado a um papel de mecenato para artistas, redistribuidor de bens artísticos (mais acesso) e promotor da formação de públicos para a fruição desses bens. Pode haver avanços na aceitação dos direitos culturais, mas somente em sua dimensão individual. Sobre isso, Mejías (2009) alerta:

Há um grande imobilismo nas estruturas culturais estatais que não foram capazes de se adaptar aos desafios que representam as novas situações políticas e sociais. Portanto, sua ação fica ancorada no passado, incapaz de propor a construção da nação futura e os diálogos interculturais, e de tornar efetivos os direitos culturais promulgados nas constituições (p. 112).

García Canclini (1995) resume de forma muito eficaz o impasse que os Estados na América Latina enfrentam na definição de suas políticas culturais. Duas concepções opostas subjazem ao debate sobre essas políticas. O paradigma da democracia representativa implica – como agentes de desenho e ação – os Estados e as instituições culturais. No paradigma da democracia participativa, a geração e a ação de políticas estão distribuídas em – cito –

posições partidárias autodefinidas como progressistas e os movimentos populares independentes como expressão das comunidades de

sentido (étnicas ou outras) organizadas. A primeira, em sua relação política-cultura, propõe a difusão e a necessária popularização da chamada alta cultura. A democracia participativa na mesma relação estimula a participação popular e a participação autogestora e cogestora das atividades e do desenvolvimento cultural.

Canclini (1987, p. 50) nos fala sobre a democracia cultural de lógica representativa:

Este paradigma concebe a política cultural como um programa de distribuição e popularização da arte, do conhecimento científico e das demais formas de “alta cultura”. Sua hipótese básica é que a melhor difusão corrigirá as desigualdades no acesso aos bens simbólicos. Sugere-se descentralizar permanentemente os serviços culturais, utilizar os meios de comunicação em massa para difundir a arte e usar meios de comunicação e animação para interessar aos novos públicos.

O outro paradigma, acrescenta,

defende a coexistência de múltiplas culturas em uma mesma sociedade, propicia seu desenvolvimento autônomo e relações igualitárias de participação de cada indivíduo em cada cultura e de cada cultura com relação aos demais (CANCLINI, 1987, p. 51).

25

Cultura no desenvolvimento, economias da cultura, indústrias culturais

Atualmente, o esforço é para reconhecer a natureza ideacional da cultura, porém entendida como a dimensão simbólica de relações de produção material e reprodução social (em qualquer estágio de desenvolvimento), em que a subjetividade ou as subjetividades constroem e são construídas por essa ordem. Assim, a cultura é constitutiva de cada sociedade, e não um campo disciplinar recortado e politicamente inócuo. Com base no famoso relatório de Pérez de Cuellar (UNESCO, 1997), a cultura se instala como “a base social” das finalidades do desenvolvimento. Assim como no campo da educação se luta para situar a arte como um domínio cognitivo, uma inteligência e um conteúdo substancial na formação integral das crianças e dos jovens, no campo das políticas se esforça para tornar visível a cultura como fator de desenvolvimento. Disso deriva também o crescente interesse que o setor destina às economias da cultura. Tenta-se que as contas públicas mostrem a contribuição do setor cultural para o PIB, a criação de emprego e a imagem do país. O conceito de indústrias culturais é dotado de um novo brilho, o de uma promessa de sucesso em grande escala. Os países contribuem gerando – ainda a um ritmo lento – legislações e instrumentos de incentivo tributário para que esse impulso renda melhores frutos. Do lado dos gestores e dos produtores – e também em novíssimos programas estatais –, há sérias tentativas de tratar com lógica industrial

disciplinas que não haviam sido incluídas nesta. O teatro está cada vez mais enfiado em festivais, que, por sua vez, se encadeiam com linhas de fomento turístico. As artes visuais em seus formatos mais tradicionais estão talvez mais perto de *retail* do que da indústria. Mas talvez a grande transformação dessa disciplina se deva a seu desenvolvimento técnico e estético, juntamente com a incorporação de novas tecnologias. Essa explosão da visualidade incessantemente autorrecriada parecia ter tirado as artes visuais da categoria do tangível para se tornar um atributo da indústria do entretenimento. Enfim, quando a cultura se torna visível como determinante do desenvolvimento integral de nossos países, ao mesmo tempo que as reivindicações de identidades complexas têm maior ressonância e influência nas decisões dos Estados, quando as comunidades locais cobram apoio para preservar seu acervo cultural diante das diversas ameaças que surgem às vezes das próprias políticas públicas, também há um explosivo interesse dos Estados em apoiar as artes e a cultura em sua dimensão de indústria, com a consequente liderança que o setor empresarial deve assumir nesse desenvolvimento.

É provável que a participação do capital em cultura, muitas vezes impulsionada pelas novas linhas de responsabilidade empresarial ou simplesmente porque constitui oportunidades de negócios, esteja tendo efeitos positivos no aumento do emprego, na ampliação do acesso e, definitivamente, em uma circulação de recursos nessa questão. Mas também pode terminar em crescente abandono das obrigações dos Estados e em perda daquelas manifestações culturais de pequena escala e tradição popular que não são competitivas nessa nova lógica. No caso específico da salvaguarda do patrimônio imaterial, o alerta é para a indústria do turismo. O setor de turismo teve as maiores oportunidades de capitalizar a visibilidade e os apoios institucionais e financeiros concedidos pelas declarações de Patrimônio Cultural da Humanidade, em sua dimensão material e monumental.

Quando se trata de patrimônio imaterial, sempre se refere a práticas encarnadas em pessoas ou grupos que são e devem ser, portanto, atores e agentes determinantes na gestão que se fizer desse patrimônio. E, reiteramos, é no campo dos direitos culturais, incorporando sua dimensão coletiva, que devem se instalar o debate, a pesquisa e a formulação de políticas de um campo que ainda está em construção. Essa abordagem não contradiz a participação do setor empresarial no desenvolvimento de planos de reconhecimento e salvaguarda desse patrimônio, somente adverte que essa participação deve ser realizada conforme essa base de direitos e com clareza no tocante aos riscos que a salvaguarda implica quando resulta em cristalização museística ou banalização de manifestações culturais complexas, afetando sua dinâmica.

Em síntese, as instituições políticas, como também artistas e intelectuais, forneceram a nossos Estados uma narrativa e uma retórica da identidade e de unidade nacional, sem poupar recursos para diferenciar-nos de nossos respectivos

vizinhos, incluindo a beligerância internacional como estratégia de coesão interna que ressurgiu de tempos em tempos. Poderíamos construir um memorial de vítimas desse constructo identitário excludente que até hoje joga contra uma América Latina integrada e uma convivência solidária no interior de nossos países.

Já a partir dos anos 1990, de forma crescente e sustentada, verificou-se um processo de instalação explícita de políticas culturais e de problematização das abordagens nas quais se sustentam, assim como dos mecanismos e das ações com os quais se colocam em prática. Com mais ou menos força, as novas constituições ou suas reformas expressam que nossos Estados se reconhecem como diversos, multi-culturais e multiétnicos. Nesses processos, foi fundamental a ação dos movimentos sociais, coletivos e comunidades de interesses comuns, reivindicando o exercício e a exigibilidade de novos direitos, ampliando as agendas e os limites do debate político. Movimentos que falam com o Estado, mas também com seus concidadãos. De minha perspectiva, é um deslocamento insuficientemente destacado da governabilidade à governança. Um trânsito que vai – dito de forma muito esquemática – desde uma concepção de eficácia do poder (capacidade de governar de fato e de que as decisões da autoridade política sejam acatadas), aprofundada no modelo de governabilidade democrática no qual a autoridade tem a obrigação de prestar contas e cumprir com eficiência e eficácia o mandato dos governados, até a aspiração à governança que se refere a “um processo de coordenação de atores, de grupos sociais, de instituições para alcançar metas definidas coletivamente em ambientes fragmentados e caracterizados pela incerteza” (LE GALES, 1998).

Se admitirmos a diferenciação entre a democracia representativa (“cultural”, como diz García Canclini) e a participativa como hipótese de trabalho, é evidente que não está resolvida nos atuais modelos de institucionalidade cultural de políticas que estes operam. Na maioria das vezes, encontramos traços de uma e de outra. As tendências orientadas à democracia participativa e à cultura como eixo desse desenvolvimento vão se tornando cada vez mais visíveis nos processos da Venezuela, do Equador e da Bolívia. Em outros, entretanto, tenta-se dar mais espaço à gestão da demanda em termos de incentivos de acesso e de criação mediados pelo setor privado como orientação predominante de suas políticas. Isso não impede que em países com governos que não se definem como “revolucionários” sejam verificados linhas de trabalho, iniciativas e programas que afirmam a legitimidade da participação com base em identidades coletivas.

Estamos diante de um fenômeno de grandes projeções, que é o aumento da visibilidade política da afirmação das diferenças culturais e dos respectivos direitos. Ainda nesta manhã, na continuidade desta história, nossos países eram construídos com base em uma ficção de homogeneidade cultural. Essa ficção – nação branca, cristã e monolíngue – atualmente não é viável. Ao menos hoje o nacional é uma categoria questionada.

Novos horizontes de transformação, novas convenções

A Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (UNESCO, 2003), a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais (UNESCO, 2005) e o Convênio 169 da OIT são o resultado, e expressam em boa medida, das grandes aspirações dos cidadãos perante um mundo em plena transformação e carregado de incertezas, para conviver como diferentes com igualdade de direitos. Tal como mencionei no início, no tocante aos direitos culturais, esses instrumentos nos proporcionam novos e melhores horizontes de desenvolvimento humano.

Como se sabe bem, a Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (CPCI)⁵ veio para corrigir diversas falhas da Convenção do Patrimônio Mundial de 1975 e para proteger as manifestações imateriais da cultura que foram ignoradas nesse primeiro acordo. Provavelmente, esse adiamento se relaciona também com um processo de evolução política que permitiu ampliar o campo de valorização da cultura. Nessa mesma linha de desenvolvimento conceitual, já se observa que a distinção entre patrimônio material e imaterial é artificial e tem finalidades estratégicas. Por isso, não consegue dar conta de uma realidade que não pode ser dissecada. A comunidade patrimonialista tem certeza de que essa distinção será superada em um prazo mais curto por uma categoria ampla e definitivamente inclusiva. A rápida tramitação e aprovação desta convenção (dois anos) é um indicador do estado de maturidade e de consenso que havia nos países no momento de sua discussão. Mas também não deve ter enfrentado uma oposição articulada de interesses econômicos que freassem a salvaguarda, como aconteceu e continua acontecendo no caso da Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático, de 2001.

28

Um antecedente definitivo para a criação dessa convenção de PCI foi o relatório do diretor-geral da Unesco referente ao estudo preliminar sobre a conveniência de regulamentar, no âmbito internacional, a proteção da cultura tradicional e popular mediante um novo instrumento normativo que se centre no patrimônio cultural imaterial (2001) e que, entre outras coisas, contribua para enriquecer o olhar sobre o patrimônio material, considerando que os imóveis e os locais definidos como patrimoniais são conotados pelas dinâmicas culturais que ocorrem a seu redor, dando-lhes certo “espírito” que não é explicado somente por sua materialidade. A seguir, resumirei os âmbitos de salvaguarda incluídos nesta convenção, tal como estão referidos em sua redação. Utilizei como fonte o profuso material que a Unesco coloca à nossa disposição e que pode ser encontrado em sua página web, escritório de Montevidéu, no Uruguai. Entretanto, além de seus preceitos, é evidente que um dos principais desafios da aplicação da CPCI é aprofundar-se na trama conceitual que a sustenta, assim como o questiona-

⁵ Aprovada pela Conferência Geral da Unesco em 17 outubro de 2003. Entrou em vigor em 20 de abril de 2006. Em agosto de 2010 havia sido ratificada por 127 Estados, 25 dos quais da América Latina.

mento de sistemas, metodologias e instrumentos que incluam sua marca de reconhecimento e participação de pessoas e comunidades envolvidas como eixo principal e não acessório das políticas culturais. Algumas perguntas orientadoras desses processos podem ser: Por que essa manifestação é designada (pela autoridade pública) como patrimônio, particularmente sua condição de risco? Essas referências coincidem com as que a comunidade tem sobre essa tradição? A quem interessa o seu registro? A quem pertencem essas tradições?

Os objetivos da CPCI são a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial; o respeito ao patrimônio cultural imaterial das comunidades, dos grupos e dos indivíduos dos quais trate; a sensibilização nos planos local, nacional e internacional sobre a importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco e a cooperação e a assistência internacionais. A convenção atribui certos traços diferenciadores a esse patrimônio vivo: ele é, ao mesmo tempo, tradicional, contemporâneo e vivente. É integrador, porque contribui para a coesão social. É representativo de processos e experiências que são gerados e autogerados na comunidade que recebe a transmissão de seus detentores e mestres. Está baseado na comunidade, porque o PCI é constituído como tal primeiro no reconhecimento de comunidades, grupos ou indivíduos que o criam, mantêm e transmitem.

Os âmbitos da Convenção de PCI são, primeiro, as tradições e as expressões orais, incluindo o idioma como veículo de transmissão. Abrange uma imensa variedade de formas faladas, como provérbios, adivinhações, contos, canções infantis, lendas, mitos, cantos e poemas épicos, sortilégios, orações, salmodias, canções, representações dramáticas, entre outras. As tradições e expressões orais servem para transmitir conhecimentos, valores culturais e sociais e uma memória coletiva. São fundamentais para manter as culturas vivas. No âmbito das artes do espetáculo, incluem-se desde a música vocal ou instrumental, a dança e o teatro, até a pantomima, a poesia cantada e outras formas de expressão. Envolve numerosas expressões culturais que refletem a criatividade humana e que estão também, em certo grau, em muitos outros âmbitos do patrimônio cultural imaterial. Os costumes são entendidos como usos sociais, rituais e atos festivos – outro de seus âmbitos de ação – que estruturam a vida de comunidades e grupos e que são valorizados por muitos de seus membros. Trata-se de experiências que reafirmam a identidade de quem as pratica como grupo ou sociedade. O quarto âmbito contemplado na CPCI é o de conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo e se refere a uma série de saberes, técnicas, competências, práticas e representações que as comunidades criaram em sua interação com o meio natural. Essa é uma inesgotável fonte de saber, experiências e associatividade. Trata-se de formas de pensar a relação do humano com o mundo que habitamos e tem uma estreita relação com a construção de sentido, a espiritualidade, a inter-relação com o espaço imediato do habitar e as atribuições de valor que são conferidas aos fenômenos naturais. Toda essa riqueza se expressa e se fundamenta em múltiplas manifes-

29

tações da linguagem, da festa, dos protocolos cotidianos. As técnicas artesanais costumam se confundir com os bens artesanais, mas este âmbito na convenção de 2003 se ocupa principalmente dos modos de fazer e conhecimentos utilizados nas atividades artesanais, mais do que dos produtos do artesanato propriamente ditos. Nesse sentido, a tarefa de salvaguarda deve ser orientada a criar condições para preservar o fazer e a memória desse modo de fazer, assim como a transmissão desse conhecimento no próprio seio das comunidades que o originaram, em vez de concentrar-se na conservação dos objetos de artesanato como tais.

Instrumentos da convenção

Para os setores sociais e acadêmicos envolvidos na salvaguarda do patrimônio imaterial, é importante conhecer o funcionamento desse mecanismo internacional de forma a exercer o legítimo controle social sobre as ações dos Estados, já que são os titulares da convenção. Em primeiro lugar está a Assembleia dos Estados-membros, órgão soberano da convenção, convocada a cada dois anos em reunião ordinária (há procedimentos específicos para reuniões extraordinárias). Essa assembleia elege os membros do Comitê Intergovernamental (CI) e aprova as diretrizes operacionais. O CI é formado por 24 Estados e, nesse período, a América Latina tem como representantes Cuba, Granada, Nicarágua, Paraguai e Venezuela. A escolha obedece aos princípios de distribuição geográfica e rodízio equitativos. Entre suas funções estão: promover os objetivos da convenção, fomentar e continuar sua aplicação. Deve orientar sobre práticas exemplares e recomendar medidas de salvaguarda; preparar e submeter à aprovação da Assembleia Geral os projetos de utilização dos recursos do fundo para a salvaguarda. Deve preparar e aplicar as diretrizes operacionais de aplicação da convenção aprovadas pela Assembleia Geral. Também deve examinar os relatórios periódicos dos Estados-partes e as solicitações de inscrição nas listas de registro e de prestações de assistência internacional.

O conceito de salvaguarda tem arestas que estão sendo discutidas. A principal preocupação de quem alerta sobre o risco que implica a intervenção protetora dos Estados em dinâmicas culturais tradicionais se refere aos efeitos expropriadores que essas medidas podem ter, já que em seu âmbito se colocam em jogo interesses de natureza tão diversa. É pertinente questionar-se sobre a possibilidade certa de empreender iniciativas de salvaguarda, conservando precisamente essa qualidade de cultura viva do patrimônio e evitando o risco de fossilização ou de esvaziamento de seu sentido. Esse é um grande desafio para a gestão do PCI e abre um amplo campo de debate técnico-político, acadêmico e social. Há exemplos abundantes da recusa de comunidades indígenas em fornecer antecedentes para submeter à consideração das listas representativas alguma prática de PCI em risco. Não se pode esquecer que os processos de reconhecimento da diversidade cultural – tal como assinalamos em páginas anteriores – são muito recentes em meio a uma longa história de negação, violência e despojamento experimen-

dos pelos povos originários, por comunidades rurais e outras que ficaram durante séculos à margem da construção dos Estados-nação supostamente unitários.

Deve-se considerar, então, que a salvaguarda se concentra principalmente nos processos inerentes à transmissão e à comunicação do patrimônio de uma geração para outra, e não tanto na produção de suas manifestações concretas. A esse respeito, a Unesco afirma (2011) que as medidas de salvaguarda devem ser concebidas e aplicadas sempre com o consentimento e a participação da comunidade, avaliando se sua aplicação altera o valor que o patrimônio tem para esse grupo e se são respeitados os usos consuetudinários que regulam o acesso a determinados aspectos desse patrimônio, como, por exemplo, as manifestações que sejam sagradas ou secretas.

As medidas validadas para a gestão do PCI são: identificação, documentação, pesquisa, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão (ensino formal e não formal) e revitalização. O importante é que a legitimidade desses processos é determinada pelo grau de participação das comunidades envolvidas. Os instrumentos de salvaguarda em nível nacional são a confecção e a atualização de inventários (atualizamos regularmente); a adoção de políticas gerais de salvaguarda; a designação ou a criação de organismos competentes para a salvaguarda do PCI; o fomento de estudos e metodologias de pesquisa; a adoção de medidas de ordem jurídica, técnica, administrativa e financeira; a garantia do respeito e do reconhecimento do PCI; a educação, a sensibilização e o fomento de capacidades para a gestão do PCI; e a identificação e a definição do PCI com participação das comunidades.

No âmbito internacional, a salvaguarda dispõe dos seguintes instrumentos: lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade; lista do patrimônio imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda; programas, projetos e atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial (boas práticas); cooperação e assistência internacionais; intercâmbio de informação e experiências, iniciativas comuns, mecanismos de ajuda; e o fundo do patrimônio cultural imaterial. Para terminar essa sucinta revisão da CPCI, quero insistir que esses instrumentos exigem a participação de comunidades, grupos e indivíduos na definição do PCI, dando consentimento livre, prévio e informado tanto para o levantamento de medidas, e na preparação e aplicação de programas, quanto nas próprias medidas de salvaguarda.

Apesar do curto prazo transcorrido desde sua ratificação, de minha perspectiva é possível verificar alguns avanços na aplicação desta convenção. Um dos mais importantes é a capacidade dos países de implementar parcerias técnico-políticas que superem as iniciativas governamentais conjunturais e que permitam dar alguma prioridade ao PCI nas profusas agendas de negociação multilaterais. Eu me refiro, por exemplo, ao Mercosul Cultural, e muito especialmente ao Centro Regional para a Salvaguarda de Patrimônio Imaterial da América Latina (Crespial).

Este centro de categoria 2 da Unesco foi criado em fevereiro de 2006, com a assinatura, em Paris, do Acordo de Constituição do Crespial, realizado entre a Unesco e o governo do Peru com o objetivo de promover e apoiar ações de salvaguarda e proteção do vasto patrimônio cultural imaterial dos povos da América Latina. Em sua apresentação institucional, afirma:

O Crespial se propõe a contribuir para a formulação de políticas públicas nos países da região, a partir da identificação, da valorização e da difusão de sua cultura viva, ações que resultarão no enriquecimento da diversidade cultural da América Latina e que estão de acordo com o espírito da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003).

Os nove países que integram o centro (Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, Chile, Equador, Peru, Paraguai e Uruguai) têm experiências díspares em relação à gestão do PCI e também no tocante ao grau de institucionalização do tema em seus próprios mecanismos de políticas culturais. Entretanto, essas diferenças foram fator favorável para o intercâmbio e o debate sobre as estratégias e os projetos que potencializam objetivos comuns. Nesse sentido, outra grande conquista do trabalho em torno da CPCI é a possibilidade de trabalhar a integração entre países em torno da salvaguarda de patrimônio imaterial compartilhado. Esse trabalho tem grande importância para o desenvolvimento de uma diplomacia cultural que incorpora às agendas de negociação de interesses nacionais um campo de convergência entre os povos. Quando falamos de universos culturais compartilhados, estamos nos referindo, por exemplo, à cultura *aymara*, presente com força nas regiões de cordilheira de três de nossos países (Chile, Peru e Bolívia). Assim, à medida que a territorialidade das culturas guarani, afrodescendente ou quéchua não tem relação com as fronteiras nacionais, o reconhecimento das diferentes manifestações de seu patrimônio imaterial deve implicar naturalmente vários países em uma lógica de cooperação mútua. Uma experiência desse tipo, premiada pela Unesco como uma boa prática, é o Projeto Regional do Universo Cultural Aymara. É realizado por Peru, Chile e Bolívia, juntamente com o Crespial, e uma primeira etapa se orienta ao registro de seu acervo musical como parte de um grande programa de levantamento do PCI Aymara.

Um avanço que está de acordo com o espírito da convenção é a permanente transferência de conhecimentos entre países, mecanismos e grupos de interesse profissional e acadêmico. Questões relativas a direitos coletivos, metodologias de registro e inventários, formulação de projetos de salvaguarda, assistência técnica para a salvaguarda de patrimônio imaterial em risco foram temas de debate e transferência de conhecimentos não somente por meio dos órgãos estatais ou multilaterais como também no campo acadêmico e das organizações sociais dedicadas à defesa do PCI. Foram constituídos redes, encontros, vínculos formais e, de fato, entre uma multiplicidade de organizações que trabalham no âmbito da convenção. Isso permite visualizar outra conquista, que é a gestão compartilhada

de processos para seu reconhecimento na lista representativa ou de salvaguarda urgente. O processo do tango, recentemente declarado como PCI, foi preparado de forma conjunta entre a Argentina e o Uruguai. Em 2011, o Crespial tem prevista uma assessoria sobre PCI para El Salvador, o único país de nossa região que não ratificou a convenção de 2003. Finalmente, considero da maior importância a vinculação das comunidades e das pessoas portadoras ou detentoras de PCI em torno do PCI e da Convenção. Esse fortalecimento da associatividade para a defesa do PCI é mais evidente no caso dos artesãos tradicionais, mas também é gerado em torno dos saberes e dos usos. O importante desse processo é que ele abre novas possibilidades para o autorreconhecimento de expressões que precisam ser valorizadas e transmitidas por seus próprios cultores. A seguir, farei uma brevíssima resenha sobre as atividades realizadas por alguns de nossos países, vinculadas à Convenção de CPI.⁶

A Argentina tem um Programa Nacional de Patrimônio Cultural Imaterial de caráter federal e está em pleno processo de fortalecimento institucional. Articula as ações propostas no âmbito nacional com todos os órgãos das províncias argentinas que trabalham nesse âmbito. Por sua vez, os órgãos provinciais trabalham diretamente com os cidadãos de diferentes povos, comunidades e grupos. A Bolívia, por sua vez, dá prioridade explícita à defesa de um patrimônio em geral e de seu PCI em particular, no contexto daquilo que se define como uma revolução democrática e popular (Artigo 100 de sua Constituição). Tem um Ministério da Cultura, criado em 7 de fevereiro de 2009, e vice-ministérios de Interculturalidade, Descolonização e Turismo. A participação e as demandas de comunidades indígenas influenciam e são exemplares na região. Tem importantes avanços no registro exaustivo de complexos culturais.

O Brasil é um impulsionador adiantado de valorização de seu patrimônio cultural, com forte institucionalidade (IPHAN, 1937), que, conforme suas próprias definições, vem reconhecendo, registrando e gerindo seu PCI muito antes da convenção. No ano 2000, essa tendência já se expressa com força de lei no reconhecimento da dimensão imaterial do patrimônio cultural por meio do Decreto nº 3.551/2000. Neste contexto, são criados o registro e o programa nacional de salvaguarda do PCI. O Iphan produziu grande quantidade de livros de saberes, celebrações, formas de expressão, lugares. Tem um Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL) com base em sua Constituição de 1988. Desenvolve linhas de pesquisa, sustentabilidade, promoção e capacitação, e uma preocupação permanente de divulgar esse conhecimento a toda a população. Não é possível listar aqui a trama institucional e programática deste país, mas é necessário considerar que, no calor dessa tarefa, o Brasil foi um gerador de conhecimento teórico e metodológico para a gestão e a salvaguarda do PCI que não evita di-

6 O Crespial, minha principal fonte neste parágrafo, publicará em breve uma atualização do estado da arte neste assunto na região.

mensões complexas, como a participação do setor privado, a economia do patrimônio, a titularidade dos direitos sobre os benefícios da gestão de patrimônio, somente para mencionar alguns tópicos de importância.

A Colômbia reconhece em sua Constituição o caráter pluriétnico e multicultural da nação. Sua política de salvaguarda declara enfatizar o fortalecimento das organizações sociais, da formação das pessoas, dos processos culturais e suas manifestações de PCI. É uma política flexível e em construção permanente que previne as perdas culturais. A gestão de PCI é realizada no seio de um sistema descentralizado que coordena os níveis nacional, estadual, distrital e municipal, além das reservas indígenas e dos territórios coletivos de comunidades negras. No tocante à cooperação internacional, a Colômbia declara que tenta consolidar os mecanismos de cooperação e integração cultural, no âmbito da Unesco e, em especial, com a Comunidade Andina, os países do Caribe e os países que compartilham a bacia amazônica.

No caso do Chile, a responsabilidade sobre a gestão de seu patrimônio cultural recai sobre diversas repartições públicas, leis e instrumentos de política. Os princípios que sustentam a Política Cultural 2005-2010 estão relacionados com a afirmação da identidade e da diversidade cultural do Chile, a preservação, a conservação, a difusão do patrimônio cultural, embora não haja menções em nível constitucional sobre esse assunto. O Chile entende a institucionalidade cultural como um complexo de instâncias que contribuem para o cumprimento da política, sendo o órgão reitor o Conselho Nacional da Cultura e das Artes. A seção de patrimônio cultural desse órgão tem sob sua responsabilidade o Sistema Nacional de Registro do PCI e os programas Academias da Língua, Tesouros Humanos Vivos e de Universos Culturais Compartilhados. Apesar de ter uma institucionalidade cultural jovem, o Chile foi um decidido colaborador da Unesco na divulgação e na aplicação da convenção de 2003.

A política patrimonial do Equador está nas mãos do Instituto Nacional de Patrimônio Cultural (INPC). A partir de 1989, esse órgão tem iniciativas parciais orientadas à salvaguarda do PCI. No Equador, a Constituição de 1998 reconhece a nação como multicultural e pluriétnica e, em 2008, incorpora o reconhecimento de direitos coletivos de povos e coletividades. Atualmente, existe um sistema nacional para a gestão do patrimônio cultural que igualou suas categorias de registro às da Unesco e promove uma ativa política participativa para a gestão do PCI. Inovou ao gerar indicadores patrimoniais que permitam objetivar a situação do PCI.

No México, o patrimônio e o reconhecimento da diversidade são definidos como o primeiro eixo de sua política. Atende à dimensão imaterial do patrimônio a partir da origem de sua institucionalidade e faz contribuições significativas à construção da convenção de 2003. A Lei nº 28.296 – Lei Geral do Patrimônio Cultural da Nação – reconhece o PCI (2004) e o define por extensão como línguas

e tradições orais, festas e comemorações rituais. Música e danças. Expressões artísticas e plásticas: arte e artesanato. Costumes e normativas tradicionais. Formas de organização, autoridades tradicionais. Práticas e tecnologias produtivas. Conhecimentos, saberes e práticas associadas à medicina tradicional e à gastronomia. Espaços culturais de representação ou realização de práticas culturais. O México tem importantes inclusões de seu PC em geral e do PCI nas listas representativas da Unesco. Tem provavelmente um dos maiores inventários de patrimônio cultural e PCI do continente. Soma-se a várias experiências de estratégias participativas para o reconhecimento e o registro do PCI e programas de apoio às comunidades cujo PCI já é reconhecido. Estuda a criação de um instituto especializado em patrimônio cultural.

O Peru é outro dos países exemplares no que diz respeito à envergadura de seu registro de patrimônio. Durante 2010, criou o Ministério de Cultura, que integrará o Instituto Nacional de Cultura (INC), gerador e depositário da política patrimonial do Peru até o presente. A Direção de Registro e Estudo da Cultura no Peru Contemporâneo, antes no INC e hoje no novo ministério, é a instância que registra, pesquisa e difunde as principais manifestações que fazem parte do patrimônio cultural imaterial do país. Uma de suas estratégias foi a apresentação intensiva de solicitações às Declarações Nacionais (80) e às Listas Representativas de Patrimônio da Unesco, apoiadas por pesquisas profundas.

Recentemente, no Uruguai, em 2007, foi criada a área de PCI no seio da Comissão Cultural da Nação. Em pleno processo de institucionalização, projeta a criação de um Instituto de Patrimônio Cultural. Empreendeu com sucesso a estratégia das Declarações Nacionais e está em um acelerado processo de aumento de registros. No nível internacional, estabeleceu uma frutífera parceria com a Argentina, conseguindo incluir o tango na lista representativa do PCI da Unesco.

O modelo censal para incorporar a população de todo o país no processo de identificação e registro de patrimônio cultural em geral e PCI em particular colocou a Venezuela entre os países que mais promoveram a participação cidadã na gestão do PCI. O Instituto de Patrimônio Cultural, dependente do Ministério da Cultura e do poder popular, é desde 1993 o órgão reitor em questões de identificação, proteção e colocação em uso social do patrimônio cultural da Venezuela. Tem um programa de reconhecimento de portadores desde 2008, embora as categorias de definição de PCI tenham suas próprias ênfases, que não necessariamente são as mesmas da convenção de 2003.

Desafios e perspectivas

Tal como tenho argumentado, a salvaguarda do PCI é um campo em pleno desenvolvimento para o qual convergem questões muito fundamentais relativas aos

direitos culturais e sua dimensão coletiva. Nesse sentido, e pensando no panorama latino-americano, acho difícil resumir problemas específicos ou propor rumos de ação sem cair em omissões ou generalizações que pouco contribuem. O que proponho a seguir são mais questionamentos que podem estimular e ser incluídos nos debates sobre esse particular e, idealmente, tornar-se temas de pesquisa.

A primeira questão que precisa ser avaliada é a potência real desses instrumentos para empreender as transformações que são consideradas necessárias: Quantos de seus princípios e recomendações são vinculantes ou afetam as decisões dos Estados e quantos são somente indicativos? Na mesma linha, seria muito apropriado determinar com indicadores firmes a prioridade dessas questões nas políticas públicas de cada país, já que as instituições responsáveis são estruturalmente fracas, carecem dos recursos de que a gestão do PCI necessita, estão fragmentadas ou dispersas e muito distantes dos centros de tomada de decisões.

Além de uma institucionalidade forte e coerente, de disponibilidade de recursos financeiros e humanos altamente qualificados, a unidade de propósitos para gerir o PCI necessita de vontade política, em um campo que nunca está isento de debate. Na mesma linha, essa vontade política não pode responder a interesses conjunturais nem a pressões. O PCI é suscetível de ser utilizado politicamente, por exemplo, com a busca de resultados imediatos e de efeito por meio de declarações nacionais maldocumentadas que desvirtuam a salvaguarda do patrimônio cultural.

Mais arriscada que o anteriormente mencionado é a perda acelerada do PCI. O caso das línguas nativas é de grande complexidade e exige um tratamento sério e muito responsável para criar e fortalecer a confiança de comunidades que demonstram muita resistência em participar de iniciativas que não estejam sob seu controle. Este é apenas um aspecto, a preservação de línguas nativas é muito difícil quando seus falantes já foram praticamente extintos – como o caso dos *kaweshkar* no Chile – ou são preservados apenas em comunidades pequenas e endógenas radicadas em zonas afastadas e de difícil acesso. Como também no caso em que comunidades muito numerosas migram para as grandes cidades e sua integração atenta contra a preservação e a transmissão de línguas nativas. Empreender essa tarefa requer primeiro a adesão das comunidades e, depois, propostas de excelência com capacidade de abordar as particularidades de cada caso em políticas coerentes e de longo prazo.

Um assunto que requer atenção e afeta muito o espírito deste seminário é a falta de diálogo e de colaboração entre as políticas públicas e a produção de conhecimento no seio da academia. Tarefas insuficientemente consideradas nas políticas culturais são precisamente a circulação do conhecimento e a falta de

acesso da grande maioria ao conhecimento científico. Por outro lado, aqueles que tomam decisões de política nem sempre valorizam as contribuições que o mundo acadêmico pode fazer na definição de cursos de ação para resolver problemas complexos. Uma derivação desse tópico é o do instrumental teórico e metodológico da salvaguarda. Nenhum dos conceitos associados à cultura – o tradicional, o popular, o patrimonial – pode ser usado ingenuamente sem rever uma longa história de idealizações românticas, simplificações e utilização política. Esse instrumental não é inócuo; parte importante do debate entre especialistas é produzida em torno da “ficha” de registro. A definição da ficha e dos procedimentos de registro é a expressão visível de decisões que têm conotações políticas, econômicas, éticas e certamente técnicas. O censo participativo do patrimônio cultural venezuelano gerou muito debate, por exemplo, no tocante à validade da seleção daquilo que a própria população considera “patrimoniável” e ao papel dos especialistas nessa validação. Do mesmo modo, procedimentos muito restritivos de reconhecimento podem invisibilizar o patrimônio em risco, enquanto definições muito abertas podem permitir que toda a experiência humana seja suscetível de ser categorizada como PCI e, em tal caso, a Convenção de Salvaguarda perde todo o sentido.

Nos processos de salvaguarda sempre entram em choque interesses diversos que é conveniente explicitar e gerir em vez de evitar. E não estou falando somente dos inconvenientes e dos benefícios que podem ser gerados por uma festa tradicional em uma comunidade. Há problemas graves, como o da exploração ilegal de mogno na Amazônia, cujos efeitos para a sobrevivência de pessoas e formas de vida particulares podem ser devastadores. Enfrentar conflitos dessa natureza requer não somente vontade como também coragem política e senso de urgência. Mas também prudência para empreender soluções integrais, fundamentadas no conhecimento e na experiência de quem conhece mais profundamente o problema. Dito de outra forma, a salvaguarda do PCI não pode ser um conjunto de medidas, e sim deve se constituir em políticas que se integrem em diferentes níveis e campos da ação pública, em parceria com múltiplos agentes sociais. Em um contexto de políticas culturais no qual a abordagem de indústrias culturais ganha terreno, é necessário questionar essas políticas no tocante à economia do PCI e aos instrumentos de financiamento e retorno propostos para a gestão de um acervo cuja pertença é coletiva, mas identificável.

Um dos maiores desafios para a aplicação de políticas de salvaguarda consistentes é prevenir a autocomplacência dos órgãos responsáveis por essa questão. Em política, geralmente há uma tendência à realização por invocação: parece que há uma grande energia e inteligência na identificação de problemas e no desenho e enunciado de soluções, mas essa energia é menor na hora da ação, da alocação de recursos, da avaliação de programas. Em minha opinião, no campo da salva-

guarda do PCI em nossa região – respeitando as particularidades –, estamos em um momento no qual os relatos são mais avançados que as práticas.

Finalmente, acredito que a globalização contém paradoxos que permitem confiar em um clima que favorece uma cultura do reconhecimento e do autorreconhecimento de identidades diversas. Estamos em melhores condições para conhecer, informar-nos e tomar consciência sobre a multiplicidade de “tribos” – em sentido literal e figurado – que habitam o mundo, o que pode favorecer a convivência em direitos humanos, como corresponsáveis pelo mundo que compartilhamos.

No plano das oportunidades, há âmbitos de interesses convergentes que podem ter um grande desenvolvimento. A Salvaguarda do PCI deve construir parcerias com os setores ambientalistas que explicitaram, por exemplo, urgência em documentar e salvar conhecimentos tradicionais associados a recursos biológicos. Por trás da estratégia de salvaguarda há uma forma de entender o mundo, valorizando as dimensões estética e ética do humano e as múltiplas compreensões do sagrado, em um contínuo que dá sentido à vida em comum. Reitero que – otimisticamente – estamos em um momento histórico instituidor de novos direitos que valorizam as identidades e a diversidade cultural como fundamento de um projeto universal de convivência humana não violenta. Um sonho? Prefiro propô-lo como um campo de imaginação política. Fidel Sepúlveda, um sábio patrimonialista chileno e professor muito querido, ensinava que a nacionalidade política mais construtiva é aquela que opta por crer para ver.

Referências bibliográficas

1948. Declaração Universal dos Direitos Humanos. Nações Unidas.
2003. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. Unesco.
2000. CUNHA FILHO, Humberto. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica.
1987. GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.). *Las políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
1995. _____. *Consumidores y ciudadanos*. Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.
2002. HOPENHAYN, Martín. El reto de las identidades y la multiculturalidad. Pensar Iberoamérica. *Revista de Cultura*, nº 0. Fevereiro, 2000. OEA. OEI (www.oei.es).
1982. Informe Mondiacult. México: Unesco.
2001. *La gobernanza europea*. Un libro blanco. CEE.
1998. LE GALÈS, Patrick; LEQUESNE, Christian (Ed.). *Regions in Europe*. European public policy series. British Library.
1992. 2006. PRIETO DE PEDRO, Jesús. *Cultura, culturas y Constitución*. Espanha: Rústica, Editorial Centro de Estudios Jurídicos y Constitucionales.
2004. _____. Derechos culturales y desarrollo humano. Pensar Iberoamérica. *Revista de Cultura*, nº 7. Dezembro, 2004. OEA. OEI (www.oei.es).
1998. MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: UFMG.
2009. MEJÍAS, Juan Luís. Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. Em: *Pensamiento iberoamericano*, nº 4/Segunda época. Revista bianual.
1997. Pérez de Cuellar. Políticas culturales en América Latina. Vários autores. México: Grijalbo.
2010. SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel. *Patrimonio, identidad, tradición y creatividad*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Centro de Investigaciones Barros Arana.
2008. Unesco y Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. Crespial. Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Vários autores. Cusco, Peru.

Na internet, informação atualizada, documentos e publicações sobre a Convenção de Salvaguarda do PCI. Unesco, Montevideu: www.unesco.org.uy.

Agradecimentos especiais a Maria José Figueroa, chefe da Seção de Patrimônio Cultural do Conselho Nacional da Cultura e das Artes, por me fornecer o acesso à informação pública sobre estratégias de salvaguarda do Chile e de outros países da região. Também a meus ex-colegas do conselho de administração do Crespial e à sua equipe técnica, por sua inspiração e pela aprendizagem compartilhada.

AS POLÍTICAS CULTURAIS E OS NOVOS DESAFIOS. O PATRIMÔNIO IMATERIAL NA ESTRUTURAÇÃO DAS NOVAS POLÍTICAS CULTURAIS¹

Eduardo Nivón²/UAM

Mudanças nas políticas culturais no final do século

Ao estudar as políticas culturais, é importante distinguir entre a estreita relação da política e da cultura que ocorre desde a origem da civilização e a declaração precisa de ações de governo no espaço sociocultural. Essas últimas são uma inovação posterior à Segunda Guerra Mundial, que, em termos gerais, consistiu em definir integralmente os valores e os princípios segundo os quais age qualquer entidade pública dedicada às questões culturais.

¹ Palestra apresentada no seminário sobre políticas culturais, Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 2010.

² Antropólogo e professor da Universidade Autônoma Metropolitana do México.

No tocante aos antecedentes mais evocados do período entre guerras para refletir sobre a política cultural, que são as intervenções da época nazista e do sistema soviético na arte e nos meios de comunicação, as políticas posteriores à Segunda Guerra Mundial se diferenciaram pelo objetivo explícito de contribuir para a manutenção da paz e pela luta contra qualquer forma de discriminação e preconceito contra um grupo ou nação. Em outras palavras, as políticas culturais construídas após o terrível conflito bélico e o Holocausto se inspiram na reafirmação dos princípios democráticos da dignidade, da igualdade e do respeito mútuo entre os seres humanos. Nesse sentido, a assunção de responsabilidades públicas no campo da cultura teve caráter notavelmente diferente de outras épocas, já que essas somente podem ser entendidas no contexto da democracia.

É admirável a notável ampliação dos agentes sociais que se introduziram no debate das políticas culturais em tão pouco tempo. No México, ainda no final dos anos 1970, o conceito de política cultural despertava desconfiança por evocar as políticas autoritárias e discriminatórias do nazismo, mas poucos anos depois essa apreensão havia se deslocado para a aceitação do conceito e sua tradução em medidas de governo. Assim, já nos anos 1990 eram impressionantes a ampliação dos agentes envolvidos e os conteúdos dos debates das políticas culturais, pensadas agora como condição de governabilidade. Em poucos anos se havia passado de um cenário no qual discutir questões de política cultural era algo exclusivo de artistas, políticos e intelectuais para um horizonte no qual já era um terreno cada vez mais familiar a funcionários locais, jornalistas e público interessado. No último decênio do século XX, as políticas públicas de cultura haviam se apossado de territórios muito amplos, como a educação, o patrimônio, o fortalecimento da identidade nacional, as políticas linguísticas, o desenho e a gastronomia.

No caso dos países em desenvolvimento, o desdobramento das políticas culturais desses anos se associou a projetos de liberação ou reafirmação nacional, isto é, elas foram pensadas como apoio ao processo de tomada de consciência de um projeto coletivo no qual a cultura servia como espelho para que um grupo se observasse. A "ocupação" do território da cultura por parte dos Estados latino-americanos teve consequências muito importantes tanto na imagem de modernidade irradiada pelos governos quanto na solução imaginária de conflitos internos e externos.

Nesse sentido, as políticas culturais dominantes durante quase toda a segunda metade do século XX tinham como característica básica o reconhecimento de um papel proativo de todos os atores sociais no campo da cultura, especialmente do Estado, como mostra uma das primeiras definições formuladas na Unesco sobre política cultural, que a entendia como

a soma total dos usos, ações ou ausência de ações de uma sociedade, dirigidas à satisfação de certas necessidades culturais por meio da ótica

utilização de todos os recursos materiais e humanos disponíveis para uma determinada sociedade em um dado momento³ (UNESCO, 1967).

Outra característica das políticas culturais desse período é certa segurança sobre os domínios da arte. O espaço conhecido como belas-artes foi durante muito tempo um campo claro no qual os agentes que o povoavam pareciam ser claramente reconhecíveis: artistas, escritores, galeristas, museógrafos, curadores e críticos constituíam uma comunidade com grandes diferenças internas e enorme competitividade, mas que normalmente, em seu conjunto, enfrentava os desafios da sociedade e do Estado de forma integrada. As instituições herdadas desde o início da modernidade, como o museu, as academias e as galerias, pareciam continuar tendo capacidade para levar adiante o esforço criativo e o reconhecimento da inviolabilidade da liberdade criativa como característica básica da produção cultural de nosso tempo.

Entretanto, as profundas transformações dos anos 1980 ocorridas nos campos da economia e da política afetariam o mundo da cultura e das políticas culturais. Provavelmente foi nos campos da informação e da comunicação onde se viram os primeiros sinais da mudança. Diante do desdobramento da nova organização da comunicação (política e tecnológica), a Unesco reagiu exigindo a criação de uma nova ordem mundial da informação. É possível que não haja nenhum documento que mostre tão claramente essa aspiração como o famoso Relatório MacBride, de 1980. Nele, 20 intelectuais propuseram a reforma do status quo da informação e reivindicaram o direito de todos os países a ter acesso a novas tecnologias e o de todas as sociedades a informar-se e informar. Também afirmaram o direito dos Estados (não dos governos) de dispor de meios de comunicação e seu dever de colocá-los à disposição das organizações cidadãs para contrabalançar o poder das grandes corporações. O relatório propunha, por sua vez, rígidas medidas de controle internacionais para os monopólios, considerando que a concentração de mídia atenta contra a liberdade de informação. No tocante aos agentes produtores da informação, ou seja, os jornalistas, o relatório promovia mecanismos de proteção para eles e seu direito à independência de critérios diante das pressões empresariais e políticas, ao mesmo tempo que cobrava da profissão um código deontológico

3 Essa definição é o resultado de uma das reuniões mais antigas organizadas pela Unesco para discutir essa questão (dezembro de 1967, Mônaco). Estiveram presentes na mesa-redonda responsáveis pela cultura de 24 países (nessa época, os ministérios da Cultura eram escassos). A definição deve ser tomada com cautela, pois a intenção do órgão internacional era evitar a imposição de um critério normativo. Por isso, na apresentação do documento citado se adverte que a "política cultural deve ser tomada como um corpo de princípios operacionais, práticas e procedimentos administrativos e orçamentários que fornecem uma base para a ação cultural do Estado. Obviamente, não pode haver uma política cultural seguida por todos os países; cada Estado-membro determina sua própria política cultural conforme os valores culturais, objetivos e escolhas estabelecidas por ele mesmo" (UNESCO, 1967).

baseado no respeito à democracia e aos direitos humanos, na denúncia das injustiças e na promoção da igualdade.⁴

Apesar de o Relatório MacBride ter sido aprovado pela Assembleia Geral da Unesco em 1980, suas propostas de trabalho não puderam ser realizadas e, pelo contrário, foram muito combatidas pelas grandes agências de informação e por alguns países, como os Estados Unidos. De fato, este país e o Reino Unido saíram da organização em meados dos anos 1980. Contudo, não há dúvidas de que o Relatório MacBride se antecipou em vários anos às reflexões feitas mais tarde sobre a globalização e seu impacto na cultura:

Graças à explosão das comunicações dos últimos decênios, milhões de pessoas, que antes viviam em isolamento, foram colocadas em contato com o restante do mundo. Entretanto, frequentemente os benefícios das comunicações modernas foram anulados por drásticas alterações dos estilos de vida e das atitudes sociais. Quando foram introduzidas as mídias modernas – e especialmente a televisão – nas sociedades tradicionais, a imagem vivida em um grau extraordinário de outras formas de vida exerceu uma influência perturbadora. Pode-se argumentar que a modernização raramente ocorre sem altos e baixos e que diversos costumes são tão anacrônicos que acabam sendo prejudiciais. Mas também se pode argumentar que isso constitui uma ameaça à identidade cultural de um povo (MACBRIDE, p. 139).⁵

As mudanças ocorridas nesses anos fizeram com que no final do século XX o debate sobre as políticas culturais fosse muito diferente daquele do início a meados do século. Hoje podemos vislumbrar que algumas suposições das políticas culturais são questionáveis.

Por exemplo, existe uma relação orgânica entre educação, cultura e sociedade? É possível sustentar essa relação iluminista entre educação e cultura que tanto impul-

4 Em 1977, o então secretário-geral da Unesco, M. M'Bow, propôs ao renomado político irlandês Sean MacBride que ele dirigisse uma comissão para investigar o papel da imprensa e a importância desta na sociedade. O ponto de partida eram a fragilidade e a vulnerabilidade da imprensa como consequência das grandes pressões econômicas, financeiras e políticas que os meios de comunicação sofriam naquele momento nas mãos dos grandes grupos de comunicação. O objetivo era produzir uma declaração ou, inclusive, uma convenção que tentasse proteger o direito à liberdade de expressão e de informação, com a finalidade de evitar que os meios de comunicação fossem manipulados pelos governos no poder ou pelos interesses econômicos. A comissão trabalhou até o ano de 1980, quando a Assembleia Geral da Unesco aprovou o relatório Um Mundo e Muitas Vozes, também conhecido como Relatório MacBride. O documento completo pode ser consultado em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000400/040066sb.pdf>.

5 Na ocasião dos 25 anos de aprovação do relatório pela Assembleia Geral da Unesco, foram feitas múltiplas reflexões sobre esse documento, equiparando-o de certa forma a um tipo de movimento intelectual que não deixou de ser atual. [Http://www.portalcomunicacion.com/informe_macbride/esp/user_intro.asp](http://www.portalcomunicacion.com/informe_macbride/esp/user_intro.asp).

sionou as políticas culturais, identificando a legitimidade da cultura com as pautas criativas e de consumo dos setores mais educados da sociedade? É possível continuar sustentando que a política cultural se desdobra fundamentalmente a partir da educação pública, preocupada demais com finalidades instrumentais? Ou, ao contrário, não será melhor sustentar que se multiplicaram os espaços criativos, que muitas vezes preferiram se separar da educação para poder impulsionar melhor seus projetos? E se for questionada a relação tradicional entre cultura e educação, pode-se fazer o mesmo com a conexão cultura e nação, pois esta é entendida menos como identidade “essencializada” e mais como contexto no qual são realizados os direitos e os deveres dos cidadãos. As recentes comemorações dos bicentenários de várias nações latino-americanas despertaram em alguns setores a rejeição às narrativas heroicas e, por outro lado, difundiram uma agenda orientada a concretizar a criação de uma sociedade democrática na qual os cidadãos falem com base em seu reconhecimento como sujeitos de direitos ou deveres, e não com base em uma identidade racial, nacional ou étnica. Por último, há a própria questão da capacidade dos Estados de conduzir os assuntos públicos. Dado que os Estados-nação tiveram como primeira função a proteção e a defesa da soberania, poderíamos perguntar se, em um mundo tão interdependente como o atual, os Estados podem submeter as instituições mais dinâmicas, como as empresas e as mídias, à sua condução.

44

Minha conclusão é que os princípios da modernidade – universalidade, racionalidade, produtividade, soberania nacional, escrita – colocados em jogo para organizar as políticas culturais da segunda metade do século XX não regem mais a organização da cultura. Hoje vemos um panorama caracterizado por uma reestruturação da economia em escala global, uma maior circunscrição do papel do Estado, que teve de se reorganizar com base na aceitação da diversidade como parte constitutiva das sociedades humanas, e uma ampliação do âmbito da criatividade humana. Consideremos mais detalhadamente algumas dessas características para observar o novo cenário das políticas públicas de cultura.

O mundo globalizado gerou um papel relativamente fraco dos Estados nacionais e um crescimento das agências e dos organismos internacionais. Se há 30 anos falávamos do papel das empresas de informação, as quais se haviam *transnacionalizado*, hoje vislumbramos fenômenos novos de como as fronteiras se diluem, produzindo um novo tipo de cidadão e consumidor. Conforme o portal da BBC, há aproximadamente 450 milhões de usuários das redes sociais,⁶ e outras fontes chegam a falar em 1 bilhão. Diz-se que elas são a maior comunidade do mundo, ou estão para sê-lo. E, sejam o que forem, as redes sociais constituem um entorno social pós-nacional e pós-político em que aparentemente não há outros princípios de organização além

6 Redes sociais no mundo, em http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/redes_sociales_map/#; 945 milhões de usuários de redes sociais em todo o mundo, em <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/social-media-marketing/945-millones-de-usuarios-de-redes-sociales-en-todo-el-mundo/>.

daqueles impostos pelos usuários. A web 2.0 conseguiu fazer com que as relações internacionais tremessem com os vazamentos revelados nos últimos anos pelo WikiLeaks. Observando-se as opiniões tanto de entusiastas apoiadores da publicação desses documentos quanto de Daniel Ellsberg, que vazaram dos chamados Papéis do Pentágono sobre a Guerra do Vietnã em 1971, ou a opinião comedida de Richard A. Haass, presidente da Council on Foreign Relations, que sustenta que as revelações do WikiLeaks, apesar de ser espetaculares, terão o efeito de dificultar mais a colaboração com governos e o acesso à informação necessária para a orientação das relações diplomáticas dos Estados Unidos.⁷ O fato é que a difusão desses documentos mudará o modo de agir da diplomacia norte-americana. Não deixa de ser surpreendente que a rede tenha transformado os espíões em alvo de espionagem.

A transformação das pesadas estruturas de governo, como se observou no caso da diplomacia norte-americana a partir dos vazamentos pelo WikiLeaks, também se traduz no desdobramento de novos atores sociais que extrapolam ou ignoram as estruturas de governo. Esse fenômeno sempre esteve presente nas sociedades democráticas, mas os novos recursos tecnológicos permitem que iniciativas que em outros momentos poderiam ser marginais alcancem agora maior visibilidade. No caso da cultura, observa-se em todo o mundo o surgimento de novos atores que simplesmente decidem se desenvolver à margem de qualquer institucionalidade cultural. Já existem empresas de espetáculos, pequenas companhias e, principalmente, redes de criadores que se movem além do Estado. Recentemente, me surpreendi com o desenvolvimento de um coletivo de artistas de circo mexicanos que realizaram por cinco anos consecutivos encontros de circo no México, com a presença de especialistas internacionais, que chegaram a congregar mais de 500 pessoas. Tudo isso sem subsídio público.⁸

45

7 HAASS, Richard N, (2010). “How to read WikiLeaks”, *Council of Foreign Relations*. Novembro, 29, 2010. O conselho é uma prestigiosa instituição independente, editora da revista *Foreign Affairs*. http://www.cfr.org/publication/23500/how_to_read_wikileaks.html.

8 A página de referência é: <http://www.circonvencionmexicana.com/v/actividades.html>. O setor público da cultura do Distrito Federal desenvolveu vários projetos utilizando a web. Destacam-se uma rádio e uma televisão por internet da Cidade do México (<http://www.codigoradio.cultura.df.gob.mx/>; <http://www.canal21.df.gob.mx/>). Entretanto, as páginas mais úteis para os artistas e criadores foram desenvolvidas por grupos independentes. Alguns exemplos dessas redes são: *Diccionario de Artistas Emergentes en México* (<http://www.ars-tesauro.com.mx/>), *Revista Descubrir el Arte* (<http://www.revistarte.com/numero35/emergentes.html>), *Bazar de Arte y Diseño Alternativo* (<http://www.proyectofusion.com.mx/index.php>), *Desde la urbe* (<http://desdelaurbe.blogspot.com/2010/03/artistas-emergentes.html>), Zona México Arte Contemporáneo (abril, 2011) (<http://zonamaco.com>), Coletivo de artistas que utilizam a fotografia como meio de expressão (<http://tiasfotograficas.wordpress.com>), Recital Chilango Andaluz (evento de poesia e artes) (<http://recitalchilangoandaluz.blogspot.com>), Motion Graphics, Animación, Cine, Publicidad y Tecnología (<http://hechoenmotion.com/2010/09/la-ciudad-de-mexico-como-nunca-la-habias-visto>), CutOut Fest. Festival Internacional de Animación México (<http://www.imcine.gob.mx/cutout-fest-festival-internacional-de-animacin-mxico.html>), Célula Arte y Comunidad (coletivo internacional de artistas associados) (<http://www.5celula.org/5.htm>), Colectivo UAN de artistas independientes (<http://colectivouan.com/boletin-sep.php>).

A educação artística sempre esteve presente no debate da modernidade. Os impressionistas foram resultado de uma crítica radical à academia, e os primeiros muralistas mexicanos saíram de uma escola independente da famosa Academia de San Carlos. Atualmente, à crítica da educação artística formal se acrescentam as transformações no campo da arte que dissolveram as barreiras das disciplinas artísticas, assim como as que foram criadas ao longo da era moderna entre o produtor e o consumidor cultural. Introduzir-se atualmente no campo da arte é colocar-se diante de um universo tecnológico que torna o processo criativo uma travessia na qual o destino é incerto.

É conveniente observar o panorama da educação, tanto a formal quanto a artística, à luz dos processos criativos atuais. O artista mexicano Carlos Amorales (1970) desenvolveu uma interessante obra, na qual mistura a escultura metálica, o vídeo e o papel. Algumas de suas criações são inquietantes, mas, além de sua forma, o que mais chama a atenção é o processo criativo. É muito difícil definir a obra de Amorales com base em uma técnica. Na realidade, ele se empenha em aplicar várias delas, desde o vídeo até o recorte de papel. Em algumas ocasiões, reconhece-se a gravura ou a escultura com alumínio como forma de expressão predominante, mas suas muitas instalações são uma mescla de processos técnicos. O que possivelmente permitirá reconhecer melhor seu trabalho é um processo criativo que dialoga com as margens da ilegalidade. Seu próprio nome atual é uma modificação de seu nome legal e várias de suas criações seguiram um destino que em si mesmo constitui um ato performático. Em uma etapa de sua atividade criativa, na qual se dedicava à edição de músicas de grupos de rock, realizou algumas capas que depois circularam, não sem ser modificadas, tanto em edições piratas como em edições comerciais legais. Em 2009, apresentou na Europa uma instalação com o nome de *Nuevos Ricos*, que novamente jogava com essa tensão.

46



Nuevos Ricos, 2009, instalação na Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemanha.

Mas seu próprio trabalho criativo passa facilmente da cópia para a criação. É possível observar na rede algumas peças de sua série *Turbulencias*, na qual trabalha com desenhos digitais.⁹ *Turbulencias* remete aos inconvenientes sofridos pelos aviões quando estes encontram correntes de ar imprevisíveis, mas, no caso da série de *Amorales*, essa ideia está presente na figura de aviões sobre imagens de corpos humanos que parecem sofrer as turbulências ou as quedas. O mais notável é que as figuras de aviões foram retiradas de revistas ou desenhos públicos. Algo parecido ocorre com os desenhos e as instalações que *Amorales* realiza com borboletas. O artista relatou o caso de uma obra sua baseada em borboletas pretas que foi plagiada por uma casa de alta moda.



Black Cloud, 2008. Papel preto recortado. Medidas variáveis. Coleção Diane and Bruce Halle. <http://www.museoamparo.com/Exposiciones/Amorales/M12.html>.

A insistência de *Amorales* em caminhar por essa tênue linha em que a criação é sempre a evocação de algo já criado o levou a repensar as fronteiras entre o legal e o ilegal com base em uma instalação realizada com mil CDs de música. A mostra fez parte da exposição *Extranjerías*, com curadoria de García Canclini, em Buenos Aires, para a qual convidou artistas, críticos e pesquisadores sociais que haviam “trabalhado em fronteiras geográficas e sobre a interculturalidade... [a fim de] analisar outros modos de restringir o trânsito do próprio ao diferente, ou ao contrário” (2009: 1).

⁹ <http://www.artemexico.com/eguerro/CarlosAmorales/selec.htm>.

47



Carlos Amorales, 2009. Instalação *Historia de la Música Pirata*, para a qual recopilou mil discos de diferentes gêneros contemporâneos. Desse modo, a obra representa uma fonoteca mural da música de todo o mundo. <http://www.ramona.org.ar/node/27428>.

48

Na política também são observadas mudanças. A nação não é mais a grande inspiradora do movimento cultural. Embora os Estados nacionais não estejam em via de extinção, seu papel foi aceleradamente reformulado. Os compromissos internacionais cercam sua capacidade soberana nos campos da economia, das comunidades ou dos direitos humanos. As narrativas heroicas e as visões uniformes foram deslocadas para favorecer as identidades locais e os referenciais afetivos mais imediatos. Diante da *pátria*, as diversas *mátrias* assumiram um lugar relevante. Algumas palavras do poeta mexicano José Emilio Pacheco, Prêmio Príncipe de Astúrias 2009, servem para expressar essa mudança:

Alta Traición

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques de pinos,
fortalezas,

una ciudad deshecha,
gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
– y tres o cuatro ríos.

Essa mudança se expressa na relação dos movimentos sociais com os processos criativos. Esses continuam sendo o grande motor da criatividade e da inovação, mas não os velhos movimentos universalistas, como o movimento operário, e sim os movimentos particularistas, como o movimento gay, os movimentos indígenas, os dos jovens, dos ambientalistas, dos grafiteiros, dos imigrantes. O espaço público se traduziu no grande cenário. Surgiu uma nova categoria de arte pública. Ela não se caracteriza por uma técnica, mas sim por um processo discursivo: ler de novas e múltiplas formas o espaço comum aos cidadãos. Os órgãos responsáveis pela cultura nas cidades modernas beiram dois extremos em suas definições políticas. Um os impulsiona às produções espetaculares, que permitem que milhares de cidadãos usufruam juntos e, ao mesmo tempo, reconheçam o poder público em sua capacidade de gestão. Outro os impulsiona a olhar as pequenas criações locais, muitas ligadas pelas tradições e expressões identitárias. Entre essas duas possibilidades há inúmeras expressões modernas identificadas com cidadãos que escolhem livremente os recursos para se expressarem criativamente e que nem sempre estão vinculados aos recursos tradicionais. A grande diversidade de atividades criativas nas cidades, que vai de músicos e grafiteiros a artistas do corpo que praticam tatuagens ou escarificações, não se integra ao grande espetáculo, mas também não são artistas baseados nas tradições locais. Muitos deles transitam em amplos circuitos nacionais e internacionais, mas suas criações somente são apreciadas em lugares pouco identificados com a cultura tradicional: festas multitudinárias nas periferias urbanas, espaços proibidos, pequenas praças, línguas indígenas etc. Contudo, esses novos domínios criativos somente têm sentido em seu diálogo com o espaço urbano. Na realidade, eles são um novo tipo de arte urbana.

49

O que é mais notável no novo contexto das políticas culturais no território atual é, então, o ambiente político no qual elas se desenvolvem. No caso da América Latina, podemos resumi-lo em dois fatores: a generalização do discurso sobre a diversidade e a reestruturação dos Estados nacionais na Ibero-América.

Os sentidos da diversidade na América Latina

No início do século XXI, o debate público latino-americano sobre diversidade e pluralismo cultural terminou favoravelmente à incorporação da diversidade nas políticas públicas sociais e de cultura de toda a região. Foi um debate aparentemente homogêneo, pois não existem grandes vozes contrárias à aceitação do

discurso sobre a diversidade, embora possam ser encontradas várias ocasiões em que se infiltram dificuldades para torná-lo efetivo. É possível perceber na região algumas das etapas descritas no documento *L'Unesco et la Question de la Diversité Culturelle, 1946-2007*, mas há alguns traços originais resultantes dos fatores próprios da região: a existência de uma numerosa população indígena segregada com base em critérios raciais e sociais e as mudanças na economia global que afetaram a capacidade dos Estados latino-americanos de satisfazer as demandas emanadas do pluralismo e da diversidade.¹⁰

Os movimentos indígenas na América Latina estão presentes na região desde o início da colonização, mas foi nos anos 1970 do século XX que apareceram com reivindicações políticas continentais. Originalmente ligada a intelectuais e missionários conscientes da opressão que padeceram, a mobilização indígena radicalizou ao buscar a autonomia política, cultural e intelectual em relação a outros grupos sociais. A mobilização indígena se articulou com base na discussão de demandas comuns e de um contínuo ímpeto de transformar sua presença nos Estados latino-americanos. Em 1977, os assinantes da Declaração de Barbados II¹¹ caracterizaram a situação dos indígenas em três modalidades: a dos “grupos que permaneceram relativamente isolados e que conservam os próprios esquemas culturais”; a daqueles que “conservam grande parte de sua cultura, mas que estão diretamente dominados pelo sistema capitalista” e a do “setor da população que foi ‘desindianizado’ pelas forças integracionistas e perdeu seus esquemas culturais em troca de vantagens econômicas limitadas”. Sobre cada uma dessas situações, os declarantes se pronunciavam e desejavam “culminar o capítulo da colonização”.

Ao mesmo tempo que se celebrava a Conférence Intergouvernementale sur les Politiques Culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes (1978) na Colômbia e, depois, a Mondiacult no México, em 1982, os movimentos indígenas protagonizavam discretamente uma profunda transformação nas relações entre Estado e sociedade e entre cultura e colonialismo. A esse respeito, é notável a ênfase que a conferência de Bogotá dá ao pluralismo. A conferência marca um *continuum* entre a defesa do pluralismo cultural e a diversidade interna. Nessa reunião, ao discutir a agenda da mesma, os representantes sustentaram unanimemente a importância e o significado his-

10 Apesar das diferenças demográficas e de desenvolvimento social, os índios e os afro-americanos estiveram presentes no imaginário latino-americano de todas as nações (consulte Mónica Quijada, 1994). Anibal Quijano (2000) descreve quatro trajetórias históricas e linhas políticas que marcam o desenvolvimento do Estado-nação na América Latina, todas elas definidas pelo modo como é resolvido o confronto racial interno.

11 Foi realizada uma descrição cuidadosa das declarações e do grupo de Barbados por Miguel Bartolomé (2006), um de seus protagonistas (capítulo 10). A declaração citada está em: <http://www.nativeweb.org/papers/statements/state/barbados2.php>.

tórico da discussão das políticas culturais na América Latina. E parte desses representantes destacou que todo debate sobre a identidade cultural se reduzia a somente uma questão: que o desenvolvimento cultural “não pode ser conseguido sem o respeito absoluto ao pluralismo cultural que se manifesta não somente no âmbito regional *como também dentro de cada um dos países que a compõem*” (Relatório Geral – Parte I – Conférence Intergouvernementale sur les Politiques Culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes, Bogotá, 1978, inciso 21; o destaque é meu).

Isso se traduz no reconhecimento de que a identidade é condição da plena soberania das nações, cuja diversidade enriquece a região, mas também “que os países da região buscam uma cultura de síntese, com vocação universal, que respeite e assuma plenamente a pluralidade de seus elementos” (idem, inciso 25).

O caminho aberto em Bogotá foi ratificado pela Mondiacult, cuja contribuição para o debate sobre as políticas culturais na América Latina foi inquestionável. A discussão de instrumentos de cooperação regional encontrou um clima favorável nas cúpulas ibero-americanas de chefes de Estado e de governo que ocorrem desde 1991. A XVI Cúpula, de 2006, ratificou a Carta Cultural Ibero-Americana, que menciona explicitamente os princípios enunciados na Unesco Universal Declaration on Cultural Diversity (2001) e na Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, aprovada na cidade de Paris (2005) pela Unesco. O Convênio 169 da OIT, ratificado em 1990, impactou também as políticas sociais e culturais de toda a região.

Assim, a luta contra a discriminação, a superação do assimilacionismo, as aspirações de autocontrole indígena, a iniquidade jurídica, as contribuições universais dos povos indígenas e os diversos acordos internacionais da ONU, Unesco, FAO, OMS e do Instituto Indigenista Interamericano foram o cenário do mais importante instrumento jurídico internacional sobre os povos indígenas até o acordo da United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples, em 2006. É compreensível que os movimentos indígenas latino-americanos tenham encontrado neste acordo um importante suporte jurídico para suas demandas e mobilizações.

Dessa forma, a construção da diversidade ou do pluralismo cultural na América Latina é a expressão de tendências particulares nas quais se deve distinguir claramente entre as políticas sobre a diversidade promovidas pelos Estados nacionais e as que são resultantes das demandas de autonomia dos movimentos sociais, privilegiadamente do movimento indígena, que promovem uma reforma radical do Estado. Essas tensões têm várias formas de se expressar:

- A oposição entre um movimento humanista das elites promotor da ideologia da mestiçagem e da integração e os movimentos indígenas promotores do pluralismo cultural.
- A tensão entre os modelos eurocêntricos de desenvolvimento e modernização diante da reafirmação da soberania e da identidade nacional.
- A oposição entre o uniformismo social e legal baseado na cidadania individual e a criação de modelos estatais que abrigassem os povos e as comunidades indígenas.
- A oposição entre o livre-comércio e a proteção dos bens culturais como fator de identidade e de criatividade.

É possível esquematizar essas tensões no seguinte quadro:

ABORDAGENS SOBRE DIVERSIDADE E PLURALISMO CULTURAL, 1945-2007, NA AMÉRICA LATINA

	Objetivo	Sujeito	Estratégia	Racionalidade
Abordagem do desenvolvimento endógeno (CULTURA E DESENVOLVIMENTO)	SOCIOCULTURAL Transformar a diversidade em condição do desenvolvimento interno de cada sociedade	Instituições governamentais e sociais	Promoção das próprias capacidades culturais da sociedade	Autonomia social e cultural
Abordagem da democracia cultural (DEMOCRACIA CULTURAL)	SOCIOCULTURAL Transformar a participação na condição do desenvolvimento do pluralismo cultural	Sociedade civil, comunidades indígenas e comunidade internacional	Promoção dos direitos culturais, da participação e da descentralização	Gestão da diversidade e do pluralismo (incorporação da diversidade como condição de governabilidade)
Abordagem da defesa da diversidade (CULTURA E GLOBALIZAÇÃO)	CAMPO ARTÍSTICO E PROCESSO CRIATIVO Preservar os bens culturais da mercantilização e da depredação econômica e industrial	Instituições intergovernamentais, governamentais, empresariais e sociais	Promover e proteger a criatividade e os bens culturais da comercialização	Promoção e defesa da criatividade das sociedades

As abordagens privilegiam sujeitos e dão lugar a estratégias que nem sempre seguem um caminho harmonioso. As primeiras políticas latino-americanas que assumiram a diversidade pensavam os Estados como protagonistas e se empe-

nharam em produzir instituições culturais que apoiassem tal preeminência. Essas políticas encontraram seu principal desenvolvimento no campo do patrimônio material e imaterial.

O patrimônio

O patrimônio material foi um dos campos de intervenção mais notáveis, assim como a produção de grandes instituições nacionais que permitiram a formação e a difusão das criações artísticas para fortalecer a identidade nacional local. A noção de patrimônio desenvolvida pela Unesco teve variações significativas ao longo dos anos. As três convenções mais antigas adotadas pela organização sobre essa questão refletem claramente as inconstantes preocupações políticas e intelectuais do momento em que foram elaboradas. A convenção de 1954,¹² conhecida como Convenção de Haya, que, por sua vez, é herdeira de acordos semelhantes do final do século XIX e início do século XX, mostra o firme desejo do pós-guerra de humanizar os conflitos internacionais. Em seu documento, o conceito *cultural property* se refere, “independentemente de sua origem ou propriedade”, aos “bens móveis ou imóveis de grande importância para o patrimônio cultural de cada povo” (Artigo 1º). A convenção de 1970¹³ dá forma a uma abordagem de patrimônio ligado à nação. Diz-se nas considerações iniciais do documento que os bens culturais somente podem ser plenamente valorizados “*in relation to the fullest possible information regarding its origin, history and traditional setting*”. Dado o momento de descolonização em que foi formulada, essa orientação está ligada ao interesse das nações em desenvolvimento de fortalecer sua independência e soberania. O terceiro documento, acordado em 1972,¹⁴ mostra o crescimento da preocupação com as questões ambientalistas, ao incorporar o patrimônio natural à cultura, assim como o tratamento do patrimônio como um bem “*of mankind as a whole*”.

Na alteração das expressões com as quais se denomina o patrimônio, encontramos diferentes ênfases. As primeiras convenções específicas destacavam os *objetos* definidos como patrimônio. Entretanto, a partir dos anos 1970, a ênfase está no seu sentido de *legado* para as futuras gerações. Essa qualidade permitiu ampliar a noção de patrimônio à natureza, tornando o ambiente e certas regiões expressões de “patrimônio natural”. Os últimos anos do século passado presenciaram a conexão entre o patrimônio e os direitos de grupos e comunidades a um desenvolvimento próprio e autônomo e a existir em um mundo diverso. Por isso, as discussões sobre o patrimônio imaterial ou

12 Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict.
13 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property.
14 Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage.

intangível destacam que este é “crisol da diversidade cultural e garantidor do desenvolvimento sustentável”.¹⁵

Embora a visão do patrimônio como conjunto de bens físicos ou imateriais continue vigente, na América Latina se generalizou sua compreensão como processo relacionado com a atividade e a agência humanas. Passou-se de “um patrimônio dos objetos a um patrimônio dos sujeitos”.¹⁶ Desse modo, as visões nacionalistas, historicistas e esteticistas do patrimônio cultural convivem com o surgimento das reivindicações do patrimônio vivo local, frequentemente expresso em práticas imateriais. As regiões se apressaram em fazer valer os próprios bens patrimoniais, sejam naturais, monumentais ou intangíveis, levando a uma corrida para sacralizar as criações humanas que inspirem sentimentos de reconhecimento coletivo.

No âmbito internacional, a criação da The Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, que no início de 2009 continha 90 registros, permitiu visibilizar valiosas expressões da vida cultural que não conseguiam encontrar espaço na The World Heritage List. Apesar da complexidade da definição de patrimônio imaterial e, como consequência, de sua difícil gestão, a lista representativa democratizou o patrimônio e permitiu separar a riqueza da diversidade.¹⁷

54

15 The Convention of the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Este mesmo documento, acordado pela Unesco em 2003, define em seu Artigo 2 “*intangible cultural heritage*” como “*the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.*” Esse patrimônio se manifesta, conforme o próprio documento, nos seguintes âmbitos: “*a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; b) performing arts; c) social practices, rituals and festive events; d) knowledge and practices concerning nature and the universe; e) traditional craftsmanship.*”

16 Expressão empregada por Dubé, 2004: 131.

17 O Comitê de Patrimônio Mundial havia manifestado, em 1994, sua preocupação com o desequilíbrio da lista de patrimônio mundial que se expressava na sobre-representação da Europa, dos povos históricos e dos edifícios religiosos sobre outro tipo de construção, mais de expressões cristãs do que de outras crenças religiosas, mais de jornais históricos do que da Pré-História e do século XX, mais de arquitetura elitista do que de arquitetura vernácula, e de pouca presença das culturas vivas com sua profundidade e complexidade (UNESCO - WHC, 1994). A lista de patrimônio imaterial é, então, uma estratégia para modificar essa situação.

DISTRIBUCIÓN DE LOS REGISTROS DE LA LISTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL POR REGIONES



DISTRIBUCIÓN DE LOS REGISTROS DE LA LISTA DEL PATRIMONIO INMATERIAL POR REGIONES



Fonte:

Para patrimônio mundial: <http://whc.unesco.org/en/list>.

Para patrimônio imaterial: página web do Patrimônio Cultural Imaterial: http://portal.unesco.org/geography/es/ev.php-URL_ID=10494&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

55

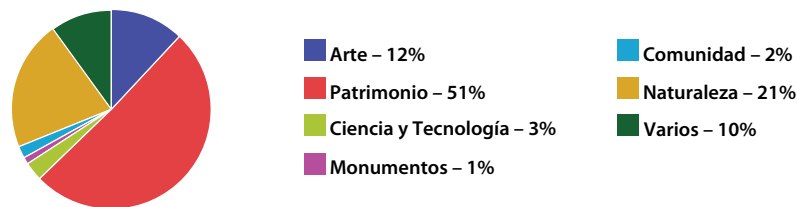
Podemos observar a colocação em prática das noções modernas de patrimônio no desenvolvimento dos museus em toda a região. Em sua origem, os museus latino-americanos foram o resultado de decisões estatais que encontraram nas “antiguidades” indígenas, como no caso do México, ou na natureza, como no caso de Argentina, Brasil e Uruguai, fatores de construção da nação.¹⁸ No século XX, o investimento dos Estados em museus de história, ciência e arte foi relevante, e sua importância se vincula aos fatores de identidade definidos pelos Estados nacionais. No último terço do século passado, outras representações simbólicas conseguiram também sua representação nos museus. Os museus comunitários e da cultura popular cresceram em toda a região, mas ainda têm presença reduzida.

18 Os primeiros museus latino-americanos datam dos primeiros anos como nação. O Museu Argentino de Ciências Naturais remonta ao ano de 1812, no qual se convocou os Estados a reunir materiais para “dar início ao estabelecimento de um Museu de História Natural na capital”. Essa iniciativa foi concretizada em 1823 (http://www.macn.secyt.gov.ar/contenido/em_historia.php). O Museu Real, hoje Museu Nacional do Brasil, foi fundado por dom João VI, rei de Portugal, em 1818, com o propósito de fomentar a pesquisa científica no Brasil (<http://acd.ufrj.br/~museuhp/home.htm>). O Museu Nacional da Colômbia foi criado graças a uma lei do primeiro Congresso da República, em 28 de julho de 1823, e é um dos mais antigos da América (<http://www.museonacional.gov.co/183anos.html>). O Museu Nacional de História Natural de Montevideu foi fundado em 1837, “apenas sete anos após o juramento da primeira Constituição do país” (<http://www.mec.gub.uy/munhina/historia.htm>). O Museu Nacional no México foi criado em 1824.

No contexto geral da América Latina, patrimônio, arte, ciência e natureza ocupam quase a totalidade do ambiente de museu. Somente 1% das instituições classificadas pelo Instituto Latino-Americano de Museus¹⁹ se dedicam a apresentar as criações comunitárias, e a grande maioria destas está no México.

DISTRIBUCIÓN DE LOS MUSEOS EN AMÉRICA LATINA Y EUROPA

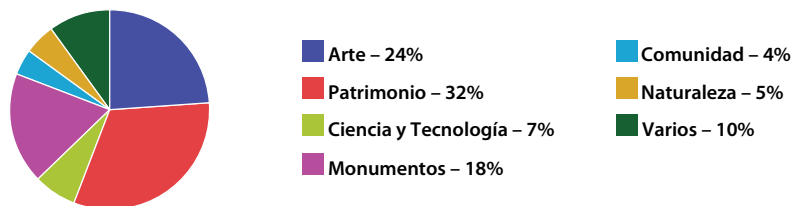
DISTRIBUCIÓN DE LOS MUSEOS DE AMÉRICA LATINA POR CATEGORIAS AGRUPADAS



Fuente: Ilam
Las categorías agrupadas son:

- Arte**
- Patrimonio** (Museos de Antropología, Museos de Historia, Sitios Arqueológicos e Históricos y Patrimonio Cultural)
- Museos de Ciencia y Tecnología**
- Monumentos y Centros Históricos**
- Museos Comunidad**
- Naturaleza** (Museos de Ciencias Naturales, Acuarios, Jardines Botánicos, Zoológicos y Parques Naturales)
- Varios** (Museos Generalizados y Patrimonio sin asignar)

DISTRIBUCIÓN DE LOS MUSEOS DE EUROPA POR CATEGORIAS AGRUPADAS



Fuente: Elaborado a partir de la consulta de varias páginas de internet
Las categorías agrupadas son:

- Arte**
- Patrimonio** (Museos de Antropología, Museos de Historia)
- Museos de Ciencia y Tecnología**
- Monumentos y Centros Históricos**
- Museos Comunidad** (Locales)
- Naturaleza** (Museos de Ciencias Naturales)
- Varios** (Museos)

Os museus comunitários são o resultado da busca de novas formas de interpretar o patrimônio local. No México, por exemplo, os museus de comunidade nasceram associados às mobilizações étnicas dos anos 1970 e tiveram imediatamente um senti-

19 A Fundação Instituto Latino-Americano de Museus (Ilam) é uma organização não governamental. Foi criada em 1998 e sua sede está na Costa Rica.

do organizacional.²⁰ Seu objetivo era – e continua sendo – mostrar os elementos que permitem a identificação de determinado grupo. Por isso, com frequência, a coleção que os formava era resultado de discussão e negociação comunitárias. Muitos dos objetos expostos são bens que os próprios vizinhos retiraram de seu uso cotidiano para colocá-los numa pequena sala da escola ou da prefeitura transformada agora em museu. Assim, elementos tradicionais ou artísticos, como os artesanatos e instrumentos de trabalho, ou imagens de referências naturais, como cavernas, montanhas e recursos de flora ou fauna, são expostos não pelo seu sentido de excepcionalidade, e sim por se tratar de símbolos com os quais o grupo pensa a si mesmo. Frequentemente se acrescentam a esses bens, em um lugar relevante, pequenas coleções fósseis ou peças arqueológicas descobertas por membros da comunidade. É notável que, assim como os museus comunitários predominam no México, na república mexicana se observa uma concentração parecida dos museus comunitários nos estados com grande população indígena, como Oaxaca, Chiapas e Veracruz.²¹

**MUSEUS-COMUNIDADE NA AMÉRICA LATINA.
DISTRIBUIÇÃO DOS MUSEUS-COMUNIDADE NO MÉXICO**

América Latina		México	
Argentina	4	Aguascalientes	4
Bolívia	1	Baixa Califórnia	7
Brasil	6	Chiapas	15
Chile	2	Chihuahua	17
Colômbia	1	Coahuila	6
Costa Rica	5	Colima	2
Cuba	1	Distrito Federal	1
El Salvador	2	Durango	9
Guatemala	2	Estado do México	1
Honduras	2	Morelos	4
México	94	Nayarit	2
Nicarágua	1	Oaxaca	10
Panamá	1	Puebla	5
Peru	1	San Luis Potosí	1
Porto Rico	1	Veracruz	9
Uruguai	1	Zacatecas	1
TOTAL	125	TOTAL	94

Fonte: Ilam

20 Os primeiros museus comunitários se originaram nos anos 1970, mas é significativo que, em 1995, no contexto do movimento indígena fortalecido pelo zapatismo, a Direção Geral de Culturas Populares do Conselho Nacional para a Cultura das Artes tenha publicado um manual, *Pasos para Crear un Museo Comunitario* (MORALES et al, 1994). No final dos anos 1990, havia 150 museus comunitários, conforme Angélica Ávila Meléndez (<http://www.cuitlahuac.org/article.php?sid=17>).

21 Observamos, no respectivo quadro, que no México tem destaque o estado de Chihuahua, cuja política de museus deve responder a uma dinâmica diferente da indígena.

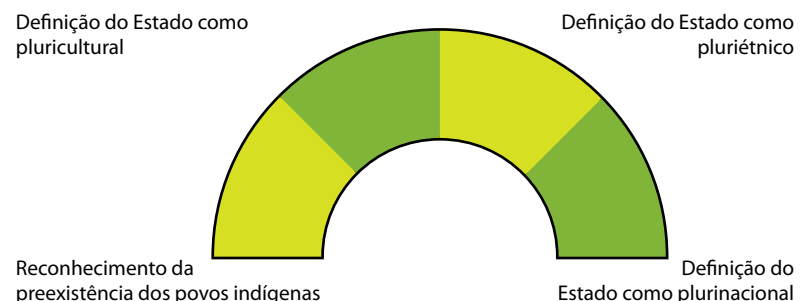
Rumo a novas políticas culturais

1. Políticas culturais, democracia e governabilidade

A generalização do paradigma da diversidade cultural na América Latina é inquestionável, mas as diferenças nas políticas nacionais também são evidentes. A constitucionalização do direito à diversidade cultural teve relação com o processo de reforma do Estado, que tem expressões desiguais. O Chile é o país que mais dificultou o reconhecimento constitucional dos direitos indígenas, reforma que em quase todos os países foi o caminho seguido para estender o debate da diversidade a outros setores sociais e culturais. A tardia adesão chilena à Convenção 169 da OIT, ocorrida em 2008, é uma demonstração disso, além da não existência no país da propriedade coletiva sobre a terra. No outro extremo, o Equador e a Bolívia protagonizam a reforma mais radical de seu sistema constitucional para reconhecer a plurinacionalidade de seu Estado.

ABRANGÊNCIA DAS DEFINIÇÕES CONSTITUCIONAIS DA DIVERSIDADE

58



Uma possível explicação para a formação desse leque de opções é que elas são resultado do nível de maturidade do debate sobre a diversidade, da força de seus agentes, da relevância social, política e midiática adquirida pela demanda por reconhecimento da diversidade. Sem ignorar a validade dessa interpretação, é possível construir outro caminho de compreensão desse fenômeno que teria a ver com a consideração da política cultural como condição de governabilidade, o que leva a pensar as decisões em questões de cultura como um pacto entre agentes sociais, cujo sentido é garantir a transição de um regime autoritário para um democrático. Com base nessa perspectiva, a política cultural dos países latino-americanos nos últimos anos é o resultado de dois processos que podem seguir caminhos separados: 1) o processo de ampliação dos direitos e liberdades dos cidadãos que se materializam em novos direitos e instituições culturais ou 2) o fruto de uma negociação de forças políticas com a finalidade

de garantir a estabilidade institucional do Estado. Em países como o Chile e em parte do México, a dificuldade em aceitar a diferença étnica em termos constitucionais ou aceitá-la somente no tocante ao campo da cultura seria um exemplo das tensões entre forças políticas que negociam até onde podem reconhecer a diversidade sem perturbar o equilíbrio institucional, tanto regional quanto nacional. O Equador e a Bolívia, em outro extremo, seriam demonstração da ideia de que, ampliando os direitos e as instituições sociais e culturais, se garante o pleno acesso a uma sociedade democrática.

Ao olhar as políticas sobre a diversidade cultural como peça central do processo de construção de Estados plenamente democráticos, observamos até onde é possível comparar a experiência latino-americana com a de outras regiões e onde começa sua originalidade. Tanto as sociedades quanto os Estados latino-americanos observaram com grande atenção os debates internacionais sobre as políticas culturais e, em especial, sobre a diversidade. Muitos dos movimentos sociais contemporâneos se inspiram tanto nas demandas próprias quanto nos instrumentos que colocam em suas mãos acordos como o 169 da OIT ou a declaração sobre a diversidade cultural. A originalidade latino-americana é que a diversidade cultural levou a profundas transformações na estruturação dos Estados na qual há, como em um processo de tentativa e erro, experiências mais animadoras e saudáveis que outras.

59

Se aceitarmos a distinção das políticas culturais entre as que se dirigem ao substrato cultural e as políticas setoriais,²² as ações derivadas do reconhecimento jurídico da diversidade tentaram intervir no substrato cultural das sociedades latino-americanas promovendo uma nova visão da história e da convivência, especialmente no que se refere às relações interculturais com os grupos indígenas e afro-americanos. Há, por outro lado, políticas setoriais em que as ações e as instituições promovidas para atendimento do patrimônio imaterial foram possivelmente as mais relevantes. No terreno educacional, um campo tão próximo à cultura, foram aplicados diversos programas interculturais tanto na educação básica quanto na universitária, mas ainda há muitas questões abertas ao debate, como o lugar do conhecimento local no panorama universal da ciência ou se uma "interculturalidade com equidade" implica o reconhecimento e a valorização dos projetos e visões do mundo dos povos e comunidades como projetos equiparáveis à ciência universal (MATO, 2008).

22 A distinção é proposta por Manuel Antonio Garretón (2008: 77). As primeiras se referem aos modos de ser de uma sociedade, sua visão do passado, do presente e do futuro; a elaboração dos sentidos comuns do tempo, da natureza, da transcendência e das formas de convivência; os modelos éticos de conhecimento, linguagens, comunicação e transmissão da herança cultural, da identidade. As políticas setoriais se referem a manifestações, equipamentos e expressões culturais, como o patrimônio, os campos de criação ou a difusão artística, as comunicações, as formas da cultura popular, as indústrias culturais.

Finalmente, a verdadeira prova da profundidade alcançada pelas políticas de interculturalidade radica em como as nações reorganizam suas instituições para dar espaço às expressões e ao diálogo entre culturas. A atenção ao que aconteça nas regiões é de grande importância para avaliar se as políticas de diversidade constituem uma cosmética dos Estados ou se arraigaram nas sociedades. É por isso que as políticas culturais nas cidades assumiram um novo protagonismo na atualidade.

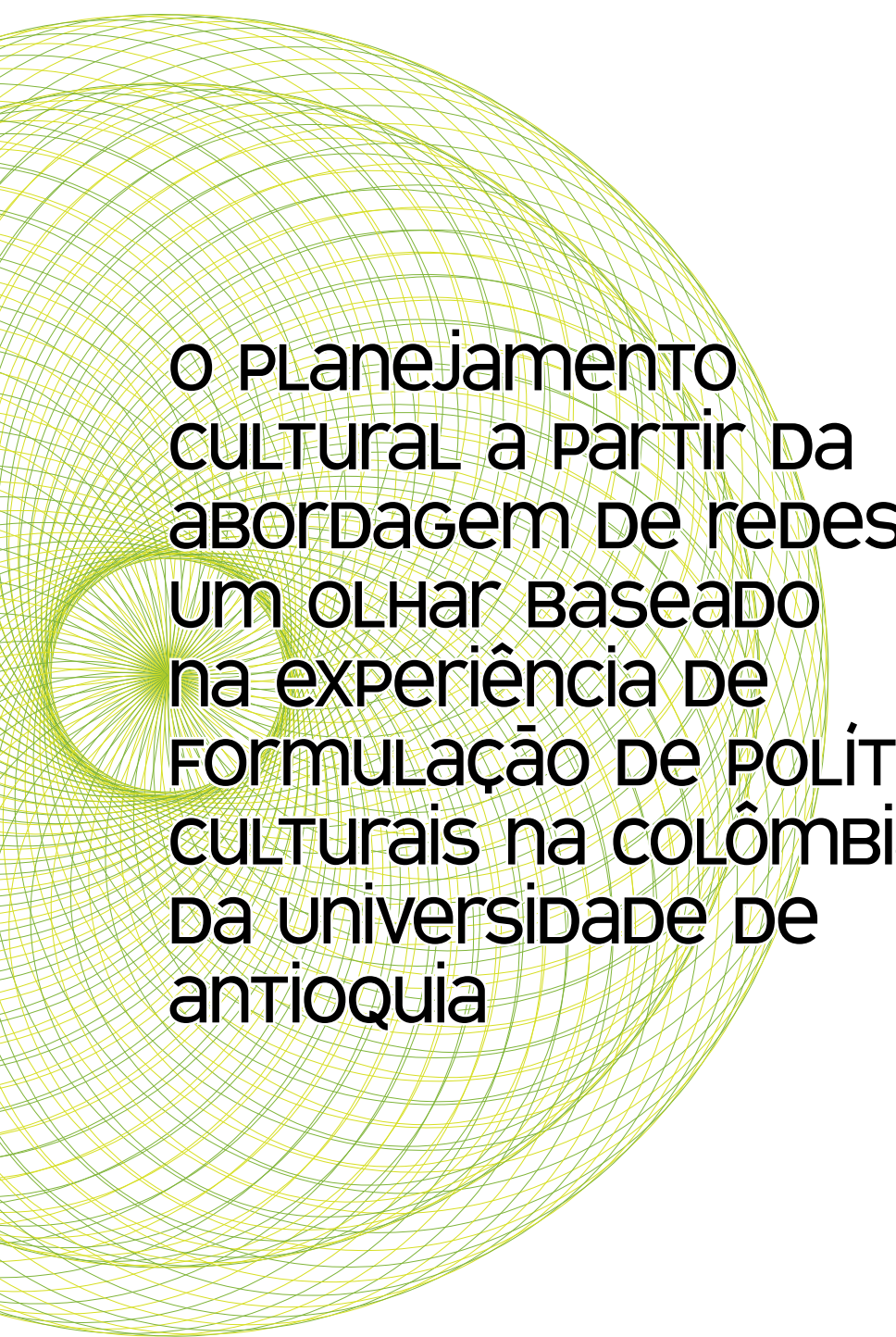
2. Para onde vão as políticas culturais da diversidade?

As políticas culturais na América Latina se constroem atualmente sob o impulso da mobilização social, principalmente dos grupos indígenas e das minorias afro-americanas. Isso reveste as políticas culturais de certo dramatismo que, com frequência, tem um estímulo fundacional expressado nas reformas constitucionais realizadas nos anos 1990 e na década atual. Neste sentido, o debate sobre a diversidade estimulou a democratização da sociedade, sem, por isso, extinguir o risco do populismo.

As políticas culturais da diversidade cultural tiveram um sentido democratizante. Incorporaram múltiplos agentes sociais e abriram novos campos de interação. O perigo é que levem a uma nova segregação, desta vez fruto do simples elogio da diferença, e não sirvam para fomentar a criatividade, como é a aspiração do verdadeiro diálogo intercultural.

Referências bibliográficas

- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto (2006). *Procesos interculturales*. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina. México: Siglo XXI.
- QUIJADA, Mónica (1994). ¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano del siglo XIX, in *Cuadernos de Historia Latinoamericana*. Alemanha: AHILA, nº 2 p. 15-51.
- DUBÉ, Philippe (2004). La hermosura de lo vivo o el regreso de lo reprimido. *Museum International*, Unesco nº 221-222, p. 125-132.
- CANCLINI, Néstor García (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Buenos Aires: Ariel/Fundación Telefónica.
- GARRETÓN M., Manuel, in RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.). *Políticas culturales na Ibero-América*. Salvador, Bahia: Edufa 75-118.
- MATO, Daniel (2008). Diversidad cultural e interculturalidad en educación superior. Problemas, retos, oportunidades y experiencias en América Latina, in MATO, Daniel (Coord.). *Diversidad cultural e interculturalidad en América Latina – Experiencias en América Latina*. Caracas: Unesco-lesalc, p. 23-79.
- MACBRIDE, Sean et al (1993). *Un solo mundo muchas voces*. Información y comunicación en nuestro tiempo. México: FCE, 265 p.
- MORALES, Teresa et al (1994). *Pasos para crear un museo comunitario*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- QUIJANO, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina, in LANDER, Edgardo (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, p. 201-246.
- UNESCO (1954). Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict. Paris, Unesco.
- UNESCO (1967). Cultural Policy, a Preliminary Study, Studies and Documents on Cultural Policies, nº 1, Unesco.
- UNESCO (1978). Conférence Intergouvernementale sur les Politiques Culturelles en Amérique Latine et dans les Caraïbes, Bogotá, Colômbia.
- UNESCO (2001). Unesco Universal Declaration on Cultural Diversity.
- UNESCO (2005). Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions, aprovada na cidade de Paris.
- UNESCO (2007). L'Unesco et la Question de la Diversité Culturelle, 1946-2007. Bilan et stratégies. Etude réalisée à partir d'un choix de documents officiels. Paris: Unesco, Série Diversité Culturelle nº 3.



O PLANEJAMENTO
CULTURAL A PARTIR DA
ABORDAGEM DE REDES.
UM OLHAR BASEADO
NA EXPERIÊNCIA DE
FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS
CULTURAIS NA COLÔMBIA,
DA UNIVERSIDADE DE
ANTIOQUIA

María Adelaida Jaramillo González¹

1. Para contextualizar: as políticas culturais na Colômbia

Um rápido olhar sobre os exercícios de construção de políticas culturais no país nos permite evidenciar o processo realizado no ano de 1940, quando Germán Arciniegas, então ministro da Educação, impulsionou na Colômbia a política de difusão cultural por meio de publicações, audições musicais e feiras nacionais do livro.

Em 1966, foi realizado na Colômbia o Primeiro Congresso Nacional de Cultura, depois do qual foi criado, em 1968, o Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), que reuniu a institucionalidade cultural, até então dispersa, e formulou o Plano Nacional de Política Cultural (com assistência técnica da Unesco), no qual se enfatizou a descentralização; foram criados os conselhos de cultura; foi promovida a criação de centros culturais e de estações antropológicas, hoje coordenadas pelo Instituto Colombiano de Antropologia e História (Icanh); foram incorporadas a infância e a juventude ao desenvolvimento cultural; estimularam-se a criação e a participação dos criadores; e se optou pelo fortalecimento do financiamento cultural.

Em 1990, originou-se o Plano de Cultura denominado Nueva Orientación de una Política Cultural para Colombia (Nova Orientação de uma Política Cultural para a Colômbia), cujos objetivos se concentraram em incorporar a cultura aos planos de desenvolvimento e ao processo de descentralização administrativa; integrar a cultura e a educação; promover a formação democrática e o desenvolvimento da ciência e da tecnologia; fomentar a criação artística, a pesquisa sobre os processos culturais e a formação de talentos; ampliar e melhorar a reprodução e a difusão da cultura por meio de mídias de massa; preservar o patrimônio cultural dos colombianos; melhorar a cooperação cultural com a América Latina e o Caribe; melhorar a capacidade de coordenação e gestão das instituições culturais; e fortalecer o financiamento cultural.

Por outro lado, e com base nas diversas convenções internacionais sobre cultura da Unesco, o panorama das políticas culturais vem sendo, desde os anos 1980, objeto de importantes esforços nos âmbitos local, regional, nacional e internacional, em termos de conceitualização, desenho, incorporação de novas práticas e desenvolvimentos investigativos no contexto dos estudos culturais, que encontram

¹ María Adelaida Jaramillo González é mestre em música, especialista em gestão do desenvolvimento social e pós-graduada em gestão cultural. Atualmente, é diretora de extensão cultural na Universidade de Antioquia (Medellín, Colômbia). Coordenou a formulação dos planos: Antioquia em Suas Diversas Vozes 2006-2020, do governo de Antioquia; A Cultura, Fundamento de uma Universidade Pertinente, 2006-2016, da Universidade de Antioquia; o Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020; e a Proposta de uma Política Nacional de Cultura para a Educação Superior na Colômbia (2008).

em nosso país um momento de ruptura com a promulgação, em 1991, da nova Constituição política. Isso significou a adoção de uma visão de nação na qual as culturas tradicionais e históricas e o conjunto de traços distintivos da nacionalidade colombiana começaram a fazer parte de um novo imaginário coletivo, além de servir de fundamento para a formulação de políticas culturais nos organismos territoriais do país, no âmbito da nova Lei Geral de Cultura (1997). Esta ampliou as bases do Sistema Nacional de Cultura do país e possibilitou a presença das instituições de educação superior nos conselhos territoriais de cultura, tanto estaduais como locais, os quais são encarregados da assessoria em políticas culturais e do acompanhamento dos planos culturais territoriais em cada um de seus âmbitos, assim como da vigilância sobre o investimento do orçamento público em cultura.

O Ministério da Cultura, criado em 1997, induziu igualmente um processo de ampla repercussão e participação, orientado à formulação do Plano Nacional de Cultura 2001-2010, que serviu como referência para o desenvolvimento de processos culturais dirigidos à construção de cidadania cultural.

Como importante avanço na liderança das políticas culturais na Colômbia, o Ministério da Cultura apresentou, em 2009, o Compendio de Políticas Culturales (Compendio de Políticas Culturais), que reúne 30 formulações elaboradas pelo ministério² nos campos das artes, da memória e do patrimônio, da comunicação e da cinematografia, da promoção cultural, da cooperação internacional, do território, entre outros. Tal compêndio se orienta à definição “dos processos e das associações que a nação precisa em termos culturais”.

No estado de Antioquia, tanto a Universidade de Antioquia quanto a Universidade Nacional, sede Medellín, estão contribuindo há algum tempo para a formulação das políticas culturais regionais e locais, e participaram da criação do Asencultura, da Associação de Entidades Culturais de Medellín, da qual se originou boa parte da definição de políticas de participação, e da descentralização da ordem nacional, que confluem no que é hoje o Sistema Nacional de Cultura, formado pelos órgãos de participação, pelas instâncias de gestão e pelos processos de desenvolvimento cultural.

Marta Elena Bravo, no texto “Universidad y política cultural en Colombia: trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la región” (“Universidade e política cultural na Colômbia: trajetos, consolidação e abertura para o desenvolvimento cultural da região”), diz, no tocante a essas reflexões, que a universidade começa a “construir sua própria dimensão cultural, não a partir de uma ‘torre de marfim’, como tantas vezes havia sido criticada, mas sim em relação aos diversos espaços territoriais em diálogo”.³

2 Ministerio de Cultura. Políticas Culturales. Bogotá, 2008.

3 BRAVO, Marta Elena; JARAMILLO, María Adelaida y BOLÍVAR, Edgar. Universidad y política cultural en Colombia:

2. A Universidade de Antioquia como projeto cultural

Falar de políticas culturais universitárias pode soar um pouco estranho se assumirmos, como comumente se escuta, que a universidade deve se dedicar a pensar-se como projeto essencialmente ligado à produção do conhecimento e ao desenvolvimento da ciência, da tecnologia e das profissões.

Entretanto, é importante esclarecer que, assim como a universidade é um projeto educacional e, em essência, um projeto cultural, já que nela se integram as diversas formas da criação do conhecimento, da ciência, da tecnologia, da arte e da cultura e por ela transitam as múltiplas formas de analisar, entender e valorizar os referenciais simbólicos de uma sociedade, é também o cenário de práticas que alimentam as relações entre as múltiplas comunidades universitárias e os diversos sistemas culturais que as definem. Nela são recriadas as formas de se relacionar, são salvaguardados patrimônios de diversas ordens, são estabelecidos importantes espaços comunicacionais, que colocam em cena diversas opiniões, permitem a construção do sentido do público e participam em diversos cenários do desenvolvimento cultural da sociedade.

Um marco muito importante na história do papel da universidade em matéria cultural foi constituído pela política cultural originada no projeto liberal da década de 1930, que entregou às universidades a responsabilidade de estender seus saberes e os produtos derivados da cultura, contribuindo para cobrir a lacuna do atraso educacional e cultural do país, o que levou à criação das agências de extensão ou de divulgação cultural em muitas entidades do estado e em entidades universitárias oficiais, assim como ao desenvolvimento de emissoras culturais, editoriais e bibliotecas universitárias, como espaços privilegiados para a difusão maciça da arte e da cultura, o que orientou claramente o projeto político-cultural da educação superior até a década de 1970, na qual tal projeto resulta na necessidade de contribuir a partir da cultura para a formação política, conforme as demandas de uma época marcada especialmente pelos acontecimentos de Maio de 1968 e pela Revolução Cubana.

Políticas emanadas do Conselho Nacional de Educação Superior (Cesu) definiram, em 1995,⁴ que

na área da cultura as ações de bem-estar devem estimular o desenvolvimento de aptidões artísticas e a respectiva formação; além disso, devem facilitar sua expressão e divulgação. Da mesma forma, devem fomentar a sensibilidade para a apreciação artística

o que reduz claramente a política cultural universitária ao estímulo das belas-artes entre a comunidade universitária.

trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la región. Texto sem editar, 2009.

4 Acordo nº 3, de 21 de março de 1995, emitido pelo Conselho Nacional de Educação Superior.

A ampliação dos nichos da pesquisa para as áreas da cultura, tradicionalmente associadas às erroneamente chamadas “ciências duras”, constitui-se nos últimos 15 anos em contribuição fundamental para a ampliação do horizonte cultural nas instituições de educação superior, porque colocou no cenário acadêmico diversos objetos de análise e reflexão que ampliam o horizonte das políticas culturais. Assim, múltiplos espaços de diálogo acadêmico, de caráter nacional e internacional, têm enfatizado a necessidade de que seja ampliada nas universidades a noção do cultural, não somente como objeto de conhecimento mas também como prática cultural que lhe permita influenciar de forma expressa o desenvolvimento dos processos sociais e culturais nos quais intervém.

No final da década de 1970, a Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín, impulsionou a discussão, tal como relata Marta Elena Bravo no documento “Universidad y política cultural en Colombia: trayectos, consolidación y apertura al desarrollo cultural de la región” (2009).

sobre a necessidade da formulação de uma política cultural universitária, mediante as seguintes perspectivas: a integração do projeto cultural com os currículos universitários, a formação cultural com base nas expressões da arte e da cultura, o estímulo aos grupos artísticos como visibilidade das novas manifestações de jovens educandos, a consideração não somente do corpo docente e estudantil como também de administradores e trabalhadores como atores no projeto cultural e a relação com outras entidades culturais da cidade

o que se constituiu na primeira tentativa de consolidar o papel cultural da universidade na sociedade e que teve como fruto a criação, em 1981, da Corporación Interuniversitaria de Antioquia (Corporação Interuniversitária de Antioquia), que concentrou sua tarefa na cooperação interinstitucional das universidades e permitiu a realização conjunta de múltiplos eventos acadêmico-culturais e de participação na reflexão e construção de políticas culturais locais, regionais e nacionais durante a década de 1980.

Exercícios recentes de planejamento cultural e de definição de políticas culturais, como o realizado pela Universidade de Antioquia entre 2004 e 2006, que deram origem ao primeiro plano cultural de uma universidade colombiana, denominado La Cultura, Fundamento de una Universidad Pertinente (A Cultura, Fundamento de uma Universidade Pertinente), começaram a deixar latente a visão limitada sobre o cultural como componente substancial do *ethos* universitário que impera na maior parte das instituições de educação superior colombiana.

Como resultado desse exercício, tal universidade se propôs a tarefa de convocar as instituições de educação superior do estado de Antioquia com a finalidade de iniciar um processo de reconhecimento, análise e reflexão sobre as políticas cultu-

rais universitárias na região, cujo resultado foi o documento denominado “Hacia la construcción de una política cultural para la educación superior” (“Rumo à construção de uma política cultural para a educação superior”), que reúne novos olhares sobre o dever ser cultural universitário, situando-o além das atividades artísticas dedicadas ao tempo livre dos estudantes, como fundamento do projeto educativo da educação superior. O documento também aborda as dimensões, o sentido, as estratégias e os desafios que a educação superior colombiana deve enfrentar para consolidar a universidade como projeto cultural por excelência.

2.1. A participação da Universidade de Antioquia no cenário das políticas culturais

Sabe-se muito bem que a Constituição de 1991 ampliou as bases para a compreensão da cultura como assunto fundamental na construção da cidadania e no reconhecimento dos direitos humanos e culturais como eixo central do desenvolvimento das políticas territoriais. Isso originou a Lei nº 397, de 1997, Lei Geral da Cultura, e os posteriores desenvolvimentos legislativos e normativos neste assunto, além do Plano Nacional de Cultura 2001-2010, os quais se constituem no horizonte que traça as linhas da gestão cultural no território nacional, considerando as necessidades de desenvolvimento local e regional e de participação efetiva dos diversos atores institucionais, dos gestores e das próprias comunidades, na forma de decisões que contribuem, com base nas políticas públicas, para melhorar a qualidade de vida da população ou a afetam nas possibilidades de tornar realidade seu projeto de vida cultural.

A Universidade de Antioquia atendeu a esse chamado e, então, desde 2001 vem tendo ativa participação em diversos processos de formulação, gestão e avaliação de políticas culturais, de planos de desenvolvimento cultural e, como fato muito relevante, como líder da formulação de uma política cultural para a educação superior, que se constitui em um marco reconhecido no Compendio de Políticas Culturais, apresentado em 2010 pelo Ministério da Cultura da Colômbia, como antessala para a formulação do próximo Plano Nacional de Cultura, 2011-2020, no qual se reconhece que “é fundamental que as políticas partam das iniciativas locais, sejam promovidas por seus próprios setores sociais e consultem as necessidades, a história e os propósitos regionais”; além disso, afirma-se que

uma iniciativa como a das universidades colombianas, de buscar uma articulação da cultura com sua própria razão de ser, é um bom exemplo de política pública gerada na sociedade civil e definida não mais necessariamente, ou pelo menos não preliminarmente, a partir de campos ou âmbitos culturais, mas sim a partir de atores, sentidos institucionais e propósitos sociais.⁵

⁵ Ministerio de Cultura. Compendio de Políticas Culturales, p. 31. Consultado em: <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=37438>.

O ponto de partida para o processo de formulação da política nacional universitária foi a criação, em janeiro de 2007, da Mesa Cultural de Instituições de Educação Superior (IES) de Antioquia, que aglutina atualmente 28 IES da região e tem como propósito central gerar um espaço de encontro, diálogo, reflexão e comunicação permanente que ajude na formulação de políticas culturais com a finalidade de contribuir para o fortalecimento do desenvolvimento cultural das instituições de educação superior, das regiões e do país.

No tocante aos resultados da experiência da Universidade de Antioquia no desenvolvimento de políticas culturais, verificam-se os seguintes fatos político-culturais:

- a. Formulação do Plano Cultural da Universidade de Antioquia 2006-2016, que é inserido como diretriz-geral da instituição e está em plena execução. Este plano se apoia na Rede de Cultura da Universidade como instrumento que permite o trabalho interdisciplinar e interdependências para o alcance da coerência e a pertinência requerida pelo plano em sua execução e para a transversalização da cultura no projeto educacional da universidade.
- b. Formulação do Plano de Desenvolvimento Cultural do Estado de Antioquia 2006-2020, Antioquia en sus Diversas Voces (Antioquia em suas Diversas Vozes), carta de navegação do estado de Antioquia que se encontra em execução.
- c. Formulação da proposta de política cultural para a educação superior na Colômbia, em discussão no setor da educação superior do país.
- d. Formulação do Plano de Cultura de Medellín 2001-2020, entregue no mês de dezembro de 2010 para execução.
- e. Inserção do componente cultural na política nacional de extensão universitária liderada pela Associação Colombiana de Universidades (Ascun), órgão que agrega as universidades colombianas.
- f. A universidade fez parte do grupo que geriu a inserção dos indicadores culturais no Sistema de Indicadores do Sistema Universitário Estatal (SUE) e realiza neste momento o processo de construção de um índice de capacidades, resultados e impactos culturais das IES colombianas.
- g. Acompanhamento do grupo gestor nacional da Ascun – Cultura para a construção da plataforma estratégica da Rede Nacional que permita reorientar e tornar os processos mais pertinentes.
- h. A universidade representa os setores educativo e cultural no Conselho Estadual de Planejamento do Estado de Antioquia, a partir do qual é feito o acompanhamento do Plano de Desenvolvimento Estadual e das políticas educacionais e culturais da região. Além disso, representa o setor da educação superior no Conselho Estadual de Cultura de Antioquia.

3. Uma aproximação conceitual às políticas culturais

3.1. As políticas públicas

As políticas são entendidas como

uma concatenação de ações e decisões intencionalmente coerentes e racionalmente focalizadas, tomadas por atores públicos (não somente estatais) e eventualmente privados, com a finalidade de resolver um problema social definido como público [...], utilizando para isso recursos técnicos, humanos, físicos e econômicos de natureza diversa. No final, seu objetivo é o mesmo de qualquer norma: organizar condutas e gerar ações para garantir direitos. A diferença é que a política pública é um conceito mais amplo que a norma. De fato, pode incluí-la, mas, sem dúvida, uma política não se esgota em uma lei nem depende da sua existência. Aí estriba o seu valor, em gerar uma mobilização de atores e recursos para solucionar problemas coletivos, envolvendo nisso toda a sociedade e não exclusivamente o Estado.⁶

São várias as aproximações à análise das políticas públicas. A primeira delas, proposta por Laswell e ampliada por Hogwood e Gunn (1984), divide em nove as fases da formulação da política pública. Pallares faz um reagrupamento delas em três grandes momentos no processo de formulação: “A formulação das políticas, a implementação ou seu processo de aplicação prática e a avaliação de seu rendimento”.

A implementação das políticas é um conceito introduzido por Wildavsky e Presuman (1973), entretanto não é possível separar categoricamente as fases de formulação e de complementação. Para Barret e Fudge (1981), a implementação é “ [...] um *continuum* de elaboração e ação no qual ocorre um processo negociador entre aqueles que querem levar a política à prática e aqueles dos quais depende a ação”.

Porém, é necessário perguntar-se, conforme Luisa Fernanda Cano Blandón,⁷ “Qual é a relação entre uma política pública e um plano de desenvolvimento? [...] Há políticas públicas sem Estado? [...] Há políticas públicas sem sociedade civil?”. É claro que nem todas as políticas ou ações governamentais são políticas públicas se elas não envolverem a participação cidadã efetiva para o alcance de um pacto e de um acordo entre os diversos atores, os cidadãos e o Estado, para criar uma nova realidade que beneficie a todos.

6 CANO, Luisa Fernanda. Tomar en serio las políticas públicas. *Jornal Alma Máter*. Universidad de Antioquia, outubro de 2007.

7 Ibidem.

3.2. O sistema político e a abordagem de redes nas políticas públicas

Essas reflexões preliminares nos levam a pensar que no centro do processo planejador estão diversos atores: por um lado, o Estado e, por outro, o conjunto amplo de órgãos não governamentais, empresas privadas e cidadãos. Da mesma forma, é importante perguntarmos: o que entendemos por público? Qual é o papel que cada um de nós é chamado a desempenhar no campo das políticas públicas? Qual é o papel da participação cidadã? Como entendemos a governança como garantia do alcance dos propósitos da política pública? Qual é a diferença entre o espaço do governamental e o espaço do público? Qual a relação entre a política pública e o plano de desenvolvimento cultural?

Neste contexto, os atributos das políticas públicas devem ser assumidos com base na coerência, na integralidade e na sustentabilidade, que garantam, por um lado, a resposta efetiva às necessidades dos atores sociais; por outro, a articulação com as finalidades do desenvolvimento, considerando não somente os atores culturais como também os demais atores sociais e a continuidade e a permanência no tempo dos processos, sustentados em seu monitoramento, acompanhamento e avaliação.

70

A política pública deve, além disso, ser capaz de se adaptar às mudanças nas circunstâncias que moldaram sua formulação, deve ser coerente com as demais políticas governamentais, deve definir com clareza sua implementação e deve se orientar a todos os interesses públicos que se relacionam com os campos que fazem parte da sua formulação.

Isso leva a diferenciar o chamado “sistema político” do regime político, porque não se pode confundir a própria política com a gestão da política. Em tal sentido, Easton⁸ propõe compreender a política com base em uma visão sistêmica na qual se estabelecem interações que implicam implicitamente o conceito de legitimidade e permitem estabelecer um sistema de condutas e ordenamento específico, em meio a um sistema capaz de responder à constante mudança.

Visto dessa forma, o sistema político estaria composto, conforme Easton, de:

- a. Elementos institucionais: referem-se ao regime político representado pelos poderes políticos e suas regras de interação e pelas normas.
- b. Atores institucionalizados: compreendem as diversas formas de organização social, ativas ou passivas, orientadas a dirigir suas demandas e a influenciar ou modificar as decisões do governo.
- c. Valores dos indivíduos e dos grupos sociais: sobre os quais se cons-

8 EASTON, David. *Esquema para el análisis político*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1979.

trói determinada sociedade e se originam as diversas formas nas quais se recria a cultura política com base em condicionamentos históricos e culturais.

d. Referenciais nacionais e internacionais: interagem e determinam a operação dos diversos sistemas políticos.

Tal concepção sistêmica nos permite entender que a produção das políticas públicas demanda uma coerência entre os conceitos, os programas, as instituições, a capacidade de condução e a adaptabilidade às novas realidades do contexto, e pressupõe a interação dos diversos atores do sistema político⁹.

Dessa relação se originam os desafios da formulação das políticas e dos planos culturais, no sentido de possibilitar a adequada representação dos atores sociais, e não somente culturais, gerar confiança e credibilidade ao longo do processo, garantir a pluralidade das vozes que contribuam para sua construção e sustentabilidade, superar a fragmentação nas concepções e nas formulações, atender às demandas sociais, tudo isso sustentado por um modelo de desenvolvimento claro, coerente e pertinente.

Definir, então, a abordagem e o método de construção e formulação do plano e sua abrangência se apresenta como a primeira tarefa a ser empreendida para compreender inicialmente as variáveis em jogo, dimensionar o sistema de atores, os campos de intervenção, a abrangência, as finalidades e demais assuntos necessários para a abordagem do processo, além de contribuir para conseguir a legitimidade necessária para garantir o sucesso da efetiva implementação das políticas e do próprio plano.

Aproximar-se do planejamento e das políticas públicas com base em uma abordagem de redes¹⁰ implica um processo no qual devem ser estabelecidas relações informais, descentralizadas e horizontais, conforme a complexidade social, que permitam superar as fronteiras entre o público, o privado e o não governamental, e que reconheçam os desafios do mundo globalizado, o que garante, conforme Kenis e Schneider,¹¹ maior legitimidade, acordo e participação.

Tudo isso reduz a lacuna entre os “formuladores”, os “implementadores” e os “atores” do processo, permite superar a abordagem positivista da formulação sequencial de etapas de Laswell e estabelece o processo de formulação como um contínuo. Conforme Kenis,¹² a abordagem de redes não serve somente para a

9 ROTH D., André Noel. Enfoques y teorías para el análisis de las políticas públicas, cambio de la acción pública y transformación del Estado. In: *Ensayos sobre políticas públicas*. Universidad Externado de Colombia. Cuervo Jorge Iván e Jean François Jolly (Eds.). 1. ed. Bogotá, dezembro de 2007.

10 Op. cit., p. 43.

11 Op. cit., p. 45.

12 Op. cit., p. 45.

71

análise das políticas públicas, ela também pode ser estabelecida como modelo de ação para a intervenção pública.

No Compendio de Políticas Culturales¹³ (Compêndio de Políticas Culturais), recentemente colocado em circulação pelo Ministério da Cultura para propiciar o diálogo nacional em torno da formulação do próximo Plano Nacional de Cultura, afirma-se que “pensar a política pública é pensar em um tipo particular de atividade de que se desenvolve no âmbito específico do político, entendido como o espaço no qual as ações dos indivíduos se tornam compreensíveis em relação ao social”.

Da mesma forma, reconhece-se que,

como as políticas respondem a momentos particulares da história de um país, não existem fórmulas garantidas para a adequada formulação de políticas públicas. De fato, em algumas ocasiões são as particularidades ou os detalhes da implementação de uma diretriz de política que determinam o sucesso desta última.

Assim sendo, o sucesso da implementação não está associado somente às particularidades do desenvolvimento ou à adequada formulação de uma proposta, senão, principalmente, ao consenso que seja capaz de gerar, à apropriação que suscite, nos diversos atores institucionais ou sociais, a compreensão de que o público não é somente o governamental, mas sim algo que concerne a todos os cidadãos. E tal consenso está necessariamente mediado pela capacidade de colocar em diálogo os interesses dos atores vinculados ao processo de formulação da política e do plano, com as possibilidades reais de implementação dos acordos no âmbito dos objetivos a ser alcançados, tendo em vista um horizonte temporal compartilhado. O papel do Estado não se limita, assim, ao de um espectador, mas sim ao de um mediador que garanta o pacto, permita alcançar os acordos e gere a credibilidade necessária para tornar realidade tais propósitos.

3.3. Os direitos culturais como fundamento das políticas públicas

Os direitos culturais são a base fundamental sobre a qual se constroem as políticas culturais e, portanto, o planejamento cultural se sobrepõe como aplicação de tais postulados ajustados às realidades e aos contextos nos quais se inserem a política cultural e o respectivo plano (NOSSA DIVERSIDADE CRIATIVA, UNESCO, 1997); devem ser concebidos pelos cidadãos e contribuir para tornar realidade seus sonhos e aspirações (MUNDIACULT, 1982) e não devem ser excludentes da diferença (FÓRUM CULTURA E DESENVOLVIMENTO, BID, 1999); devem ampliar

13 Ministerio de Cultura. Compendio de Políticas Culturales, documento de discusión 2009. Bogotá: Editorial Dupligráficas, 1ª edição, março de 2009.

as oportunidades de criação e expressão plena das capacidades (AMARTYA SEN); devem utilizar o potencial da memória coletiva e colocá-lo a serviço da qualidade de vida, da criação e da produção do conhecimento; garantir a proteção dos direitos culturais e tornar possível a integração entre o governo e a sociedade civil, para a definição conjunta das estratégias de desenvolvimento.

A análise do estado da arte das políticas culturais norte-americanas realizada em 2000 por Cherbo e Wyszomirski (2000)¹⁴ tratava do esgotamento do modelo de política cultural impulsionado a partir de 1965 pelo National Endowment for the Arts e enfatizava o novo paradigma das políticas culturais, que era caracterizado por três elementos:

- a. Uma nova visão, mais ampla e abrangente, de diversas manifestações, expressões e práticas culturais e artísticas, atores sociais e culturais relacionados a elas e diversificação dos objetivos, pois, além dos meramente artísticos, estão envolvidos os de tipo educativo, econômico, social e identitário.
- b. A necessidade de adotar uma perspectiva sistêmica sobre a cultura, que permita prestar atenção nas dinâmicas culturais globais de forma mais integral e não singular.
- c. A necessidade de adotar uma nova forma de agir, sistêmica, proativa, estratégica, que não focalize somente a subvenção de eventos e atividades pontuais, capaz de diversificar seus mecanismos de intervenção, de regular os direitos culturais, tomando medidas de caráter fiscal e financeiro, e definindo políticas comerciais, tecnológicas ou de concorrência (CHERBO e WYSZOMIRSKI, 2000, p. 11).

Por último, deve-se mencionar o Compendio de Políticas Culturales do Ministério da Cultura, já citado, no qual são propostos os traços específicos das políticas culturais, que se resumem nos seguintes aspectos:

- a. Atendem a diferentes campos/âmbitos da cultura.
- b. Podem ser setoriais, transversais ou territoriais.
- c. São integrais.
- d. Combinam o geral com o diferencial.
- e. São públicas.
- f. Desdobram-se temporariamente.
- g. Buscam a descentralização, a participação e a autonomia regional e local.
- h. São construídas e executadas participativamente, a partir da base (cidadania).
- i. Combinam antecedentes (memória), contexto, conceitualização, objetivos, linhas de ação, atores, critérios de aplicação e sistemas de avaliação.

14 CHERBO, Joni M.; WYSZOMIRSKI, Margaret J. Mapping the public life of the arts in America. In: CHERBO, J.M.; WYSZOMIRSKI, M.J. (Eds.). *The public life of the arts in America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

A participação no processo de formulação das políticas e dos planos de cultura, com uma perspectiva territorial e de direitos, deve permitir não somente legitimar os acordos cidadãos, contextualizar as análises e postulados como também tecer a trama das relações entre sujeitos, organizações, setores, níveis territoriais (nacional, regional, local), para que as políticas e os planos se insiram em todas as dinâmicas do desenvolvimento territorial.

4. A universidade e o planejamento cultural

4.1. O contexto das formulações realizadas pela universidade

Entre 2004 e 2006, a universidade iniciou a tarefa de formular o primeiro plano de cultura institucional estratégico em uma instituição de educação superior colombiana, exemplo seguido posteriormente por outras instituições do país e que, inserido nas políticas institucionais e no próprio plano de desenvolvimento da universidade, permitiu dar forma e sentido à tarefa cultural da instituição.

Da mesma forma, a universidade vem construindo uma Rede de Cultura, que favoreceu o encontro entre as diversas dependências e atores culturais da universidade, por meio de seis pontos de interseção, a saber: formação, pesquisa, comunicação, leitura, patrimônio e fomento à criação. Por meio deles, a instituição consegue construir sinergias que permitem potencializar o desenvolvimento cultural e a presença da universidade na sociedade.

O filósofo e sociólogo polonês Zygmunt Bauman, professor da Universidade de Leeds, no Reino Unido, em seu texto "La cultura como praxis" ("A cultura como práxis"), afirma que esta

se refere tanto à invenção como à continuidade, à novidade como à tradição, à rotina como à ruptura de modelos, ao acompanhamento das normas como à sua superação, ao único como ao comum, à mudança como à monotonia da reprodução, ao inesperado como ao previsível.

Tal colocação ilustra claramente a mobilidade da cultura, seu papel nas dinâmicas de mudança e sua contribuição para a afirmação das memórias que sustentam o projeto de sociedade.

"É surpreendente que nestes tempos, em que tudo parece mudar tão vertiginosamente, a educação mude tão pouco", comenta nosso escritor William Ospina a propósito das "Reflexões sobre a Colômbia a partir da educação", das quais foi convidado a participar em 2000 pela Universidade Eafit. Tal reflexão se sustenta no apego à verdade como categoria absoluta, que resulta em um conhecimento indiferente às suas próprias consequências. Por isso, torna-se imprescindível as-

sumir a diversidade dos conhecimentos; a variedade dos contextos e as realidades múltiplas nas quais estes se inscrevem; as categorias amplas dos saberes, não somente acadêmicos como também aqueles resultantes de práticas ancestrais transmitidas entre gerações; a heterogeneidade de perguntas que sustentam tais saberes, assim como a rica vitalidade das culturas e formas de viver a vida, próprias dos novos cenários universitários.

Um referencial importante nesse processo foi a Declaração Mundial de Educação Superior de 1997, que incluiu um parágrafo no qual se refere à cultura de forma relevante, propondo como objetivo fundamental da educação superior "contribuir para compreender, interpretar, preservar, reforçar, fomentar e difundir as culturas nacionais e regionais, internacionais e históricas, em um contexto de pluralismo e diversidade cultural".

A ampliação desse horizonte foi reconhecida em 2007, quando foi realizado, na cidade de Bogotá, o IX Encontro da Rede Ibero-Americana de Extensão Universitária, no qual se expressou o desafio global das instituições de educação superior no sentido de avançar para o "redirecionamento do compromisso da universidade com os processos culturais da sociedade e para a construção da cidadania intercultural mais além das belas-artes, do espetáculo e do bem-estar universitário".

Da mesma forma, na Conferência Regional de Educação Superior para a América Latina e o Caribe 2008, realizada na cidade de Cartagena de Índias com a participação de mais de 3.500 delegados de instituições de educação superior do continente, ficou clara a importância da cultura ao se expressar que

tão importantes quanto a geração e a socialização do conhecimento nas áreas de ciências exatas, naturais e tecnológicas de produção são os estudos humanísticos, sociais e artísticos com a finalidade de fortalecer perspectivas próprias para a abordagem de nossos problemas, responder aos desafios em termos de direitos humanos, econômicos, sociais e culturais, equidade, distribuição da riqueza, integração intercultural, participação, construção democrática e equilíbrio internacional, assim como de enriquecer o nosso patrimônio cultural,

e faz um chamado a

encurtar as distâncias entre os campos científicos, técnicos, humanísticos, sociais e artísticos, entendendo a complexidade e a multidimensionalidade dos problemas e favorecendo a transversalidade das abordagens, o trabalho interdisciplinar e a integralidade da formação.

Em nosso estado, a Mesa Cultural de Instituições de Educação Superior de Antio-

quia, espaço de encontro e diálogo em torno da cultura na educação superior, do qual participam 28 instituições da região, lideradas pela Universidade de Antioquia, começou a desempenhar um papel fundamental no impulso a novas formas de abordar o cultural na educação superior. Tal mesa tem realizado, desde o início de 2007, um trabalho de reflexão e análise sobre diversos assuntos relacionados à gestão dos processos culturais nas universidades. Como resultado desse esforço, foi realizado em 2008 o Primeiro Encontro Nacional de Instituições de Educação Superior orientado para a questão das políticas culturais universitárias, que teve como propósito colocar em discussão o documento de proposta de uma política cultural para a educação superior na Colômbia e do qual resultaram múltiplos espaços de diálogo acadêmico em torno do tema em outras regiões do país.

Este novo contexto permite que nossas instituições se alinhem aos desafios locais, regionais e globais e ratifiquem o compromisso com o cultural como um assunto público, para gerar novas relações entre a educação e a cultura que permeiem, a partir da universidade, o sistema educativo em sua totalidade e permitam ressignificar as relações entre formação, pesquisa, extensão e cultura, para além das agências de eventos culturais que em muitas instituições realizam, com o melhor esforço, ações orientadas a abrir espaços para o desenvolvimento das belas-artes, esquecendo muitas vezes a tarefa de tornar a cultura a chave fundamental para o desenvolvimento de nosso compromisso com a criação do conhecimento e a formação de uma cidadania multicultural que contribua criativamente para o desenvolvimento com equidade no país.

4.2. A Universidade de Antioquia e a participação em políticas culturais

No tocante à sua liderança regional, a universidade promoveu e coordena desde sua criação a Mesa Cultural de IES de Antioquia, a partir da qual se propôs, em 2008, o documento-base para a formulação de uma política cultural para a educação superior na Colômbia.

A presença de uma universidade nos processos de política cultural do território demonstra, por outro lado, sua presença em diversos órgãos assessores de política pública, tais como o Conselho Estadual de Cultura, no qual se tem a representação do setor da educação superior de Antioquia, assim como o Conselho Estadual de Planejamento, no qual se tem a representação dos setores educativo e cultural.

O compromisso social da universidade no âmbito cultural se reflete igualmente na liderança reconhecida na formulação das políticas e dos planos de desenvolvimento cultural, tanto do estado, o Plano de Cultura Antioquia e suas Diversas Vozes 2006-2020, como no Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020, tendo as administrações estadual e municipal confiado a ela a responsabilidade de liderar sua formulação de forma amplamente participativa.

A universidade também tem acompanhado os processos do Sistema Estadual e Municipal de Cultura por meio de:

- a. Assessoria para formação e atualização permanente dos diretores das casas da cultura dos municípios de Antioquia por meio dos dez encontros estaduais de diretores de casas da cultura realizados.
- b. Assessoria para a formação e atualização dos conselheiros municipais de cultura do estado de Antioquia, por meio das jornadas sub-regionais de cultura.
- c. Coordenação acadêmica e logística dos fóruns estaduais de cultura, estratégia de acompanhamento do plano de desenvolvimento estadual de cultura.

No âmbito municipal, acompanhou-se o processo de consulta cidadã para a eleição dos conselheiros municipais de cultura, dentro do Sistema Municipal de Cultura.

No tocante à participação da universidade nas políticas nacionais, tem-se:

- a. Participação na comissão que propôs os indicadores culturais para as instituições de educação superior, pertencentes ao Sistema Universitário Estadual (SUE), e que se constituem em passo fundamental para a inserção do cultural como fator de qualidade na educação superior. Atualmente, acompanha-se a formulação dos indicadores culturais no Sistema Nacional de Informação da Educação Superior (SNIES).
- b. Elaboração do componente cultural na política nacional de extensão universitária da Associação Colombiana de Universidades (Ascun).
- c. Participação como assessores no comitê gestor nacional da Ascun Cultura.
- d. Participação em diversos processos de políticas culturais nacionais, como a política nacional de educação artística, de museus, de música, na validação do Compendio Nacional de Políticas Culturales, a avaliação do Plano Nacional de Cultura, entre outros.

O desenho de políticas culturais promovido a partir da Universidade de Antioquia nos permite identificar a liderança na formulação de:

- a. Plano de Cultura Institucional 2006-2016: A Cultura, Fundamento de uma Universidade Pertinente, plano pioneiro no setor de educação superior no país.
- b. Plano de Cultura Antioquia em suas Diversas Vozes 2006-2020, realizado por solicitação da administração pública do estado de Antioquia.
- c. Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020, realizado a pedido da Secretaria de Cultura Cidadã da cidade de Medellín.

d. Proposta de uma política cultural para a educação superior na Colômbia, liderada pela Mesa Cultural de Instituições de Educação Superior de Antioquia, que por sua vez é liderada pela Universidade de Antioquia.

Esses processos são suscitados com base no Plano Nacional de Cultura 2001-2010, Rumo a uma Cidade Democrática e Cultural, plano que, após a Constituição Política de 1991 e a Lei Geral de Cultura de 1997, se constituiu no orientador mais importante para o desenvolvimento cultural na Colômbia, nutrido hoje com uma construção de políticas culturais setoriais que alimentam os processos culturais em todas as suas dimensões.

Não pretendemos percorrer exaustivamente cada um desses planos, mas sim evidenciar suas interações e as correlações que a partir do nacional, do estadual, do local, do institucional e do setorial foram suscitadas no exercício da construção das políticas culturais e dos planos de cultura, tendo como fundo o papel de uma universidade que, com base em sua experiência, foi o fio condutor na construção dos processos participativos das formulações mencionadas.

Este exercício de reflexão propõe, como primeira medida, estabelecer a premissa de que o planejamento se sustenta na forma como as relações entre o Estado e a sociedade são tecidas em um contexto determinado e como, a partir dali, ocorrem as relações entre sujeitos, organizações, processos, entre outros, que permitem construir uma trama que contempla e articula as intencionalidades das políticas em uma leitura que está longe de ser linear no sentido de vincular o nacional a desenvolvimentos regionais, locais, setoriais e institucionais, como em uma cascata de derivados em cadeia. Mais do que isso, impõe a necessidade de olhar de forma sistêmica e integral os processos e estabelecer, com base neles, as redes de suporte que devem permitir a coerência e a sustentabilidade dos processos que se sucedem em um território e um tempo determinados.

5. Os planos de cultura liderados pela universidade: aproximação a uma experiência

5.1. O Plano da Universidade de Antioquia: uma proposta institucional¹⁵

A Universidade de Antioquia vem construindo, nos últimos dez anos, um acúmulo de experiências em torno da formulação de políticas culturais, não somente universitárias mas também territoriais, na ordem municipal e estadual, que têm como ponto de convergência não somente a liderança que o estado de Antioquia teve nessa questão no país, já que nele foi gestado, em 1986, o primeiro

¹⁵ O plano pode ser consultado em: <http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/A.InformacionInstitucional/C.DireccionamientoEstrategico/C.PlanesInstitucionales>.

processo planejador de cultura, quando foram formuladas as bases para o Plano de Desenvolvimento Cultural de Antioquia 1986-1990, que posteriormente originaram o primeiro plano de desenvolvimento cultural de uma cidade no país, o Plano de Cultura de Medellín de 1990, cujo lema, "Afirmção da vida e da criatividade", colocava sobre a mesa a situação de violência generalizada que a cidade atravessava naquele momento. Tais planos, liderados então pela Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín, constituíram-se em propulsores de muitos dos processos planejadores na Colômbia.

Posteriormente, a formulação, em 1991, da Constituição Política da Colômbia, ao estabelecer as novas diretrizes para a construção da nacionalidade colombiana, definiu a cultura como fundamento daquela. A participação cidadã encontrou a partir dela um incentivo para a concretização da legislação de que o novo desenvolvimento constitucional precisava.

É assim que ocorre uma discussão no país sobre todos os temas: educação, meio ambiente, ciência e tecnologia, comunidades étnicas, juventude e cultura, entre outros, que foram objeto de amplos debates, em meio a uma nutrida participação cidadã, que permitiram concretizar a nova legislação em cada um deles, à luz de uma Constituição fundamentada nos direitos humanos, no reconhecimento da diversidade e da pluralidade cultural do país, na participação, na descentralização e no novo papel que os municípios e os estados assumiram como elementos-chave para o desenvolvimento da nação.

É por isso que a formulação da Lei Geral de Cultura de 1997 contou com um rico processo de discussão local, regional e nacional e permitiu a criação do Ministério da Cultura, até então um instituto descentralizado vinculado ao Ministério da Educação Nacional, denominado Colcultura. Com base nesse cenário, ampliou-se no país o debate cultural para a construção do Plano Nacional de Cultura 2001-2010, que, com seus campos de participação, criação e memória e diálogo cultural, fundou as bases para o desenvolvimento cultural do país nos últimos anos.

Esse germe do planejamento levou a retomar o caminho da construção e da atualização das políticas culturais territoriais em nossa região. E devido à consciência e ao compromisso que se havia assumido a partir da universidade, não somente com o desenvolvimento do conhecimento como também, antes de tudo, com sua contribuição para o alcance da qualidade de vida das comunidades nas quais se insere, a instituição assumiu desde então um importante papel.

Assim, a Universidade de Antioquia liderou a formulação do primeiro plano de desenvolvimento cultural universitário do país, denominado Plan de Cultura 2006-2016: la Cultura, Fundamento de una Universidad Pertinente (Plano de Cultura 2006-2016: a Cultura, Fundamento de uma Universidade Pertinente), processo que

contou com a participação de docentes, pesquisadores, empregados, estudantes e gestores culturais universitários, hoje em plena execução e que permitiu redefinir a visão e a missão da instituição ao consagrar nelas a compreensão da universidade como espaço para a diversidade intercultural e seu compromisso com a preservação e a revitalização do patrimônio cultural e das memórias.

A história dos processos culturais universitários foi a das políticas culturais da própria sociedade. Comprometida com os ideais culturais do Iluminismo europeu no século XIX ou com a tarefa de difusão e divulgação da cultura da primeira metade do século XX, hoje a universidade se insere em um novo paradigma, no qual a cultura ocupa um lugar de proeminência na construção da cidadania, do respeito à diferença e da possibilidade de construir um novo modelo de inclusão social por meio da cultura, a partir do qual se tenta participar de forma ativa, já não como órgão difusor da cultura letrada ou de uma cultura refinada produzida por especialistas do mundo das belas-artes, mas sim como um ator social que se insere de forma participativa nas dinâmicas culturais de seu território.

O plano abriu espaços para redescobrir nos processos curriculares, investigativos e de extensão o papel da cultura como base do projeto educativo, que é considerada hoje um dos fatores para a avaliação da qualidade e da pertinência institucional. Essas perspectivas foram reunidas no plano, nos campos: a) conhecimento, trama de culturas disciplinares, saberes e expressões criativas; b) participação; c) criação e memórias; d) diálogo intercultural; e) condições de sustentabilidade, nos quais se retomam três campos do Plano Nacional de Cultura 2001-2010 e se adicionam aqueles relativos ao conhecimento como essência da universidade e à sustentabilidade como garantia de continuidade dos processos abordados.

5.2. O Plano do Estado de Antioquia: uma proposta regional¹⁶

Ao mesmo tempo que foi realizada a formulação do plano institucional universitário, o governo de Antioquia confiou à universidade a responsabilidade de ser a líder técnica na formulação do Plano de Cultura do estado, processo realizado entre 2002 e 2006 que originou o Plano Antioquia em sus Diversas Vozes 2006-2020 (Antioquia em suas Diversas Vozes 2006-2020), fruto de amplo processo de participação do setor cultural (bibliotecas, museus, universidades, músicos, escritores, bailarinos, setor teatral, responsáveis pelo patrimônio, entre outros), dos grupos populacionais (afro-colombianos, indígenas, pessoas portadoras de deficiência, jovens, adultos mais velhos) e de outros setores, como pesquisadores, empresários, setor governamental não vinculado à gestão dos processos culturais, entre outros, todos eles pertencentes aos 125 municípios do estado.

O nome Antioquia em sus Diversas Vozes não foi fruto do capricho. É resultado de uma consolidação de esforços, olhares, experiências e desafios construídos coletivamente, de escutar atentamente as vozes daqueles que, em cada uma das regiões de Antioquia, colocaram sobre a mesa suas realidades, imaginários, desejos e potencialidades para conseguir concretizar a proposta de construir coletivamente um horizonte de futuro compartilhado. Nesse sentido, o plano é uma construção cultural em si mesma, fruto da participação efetiva, respeitosa e dialógica, convida a compartilhar um horizonte, fornece ferramentas para o alcance dos propósitos, ajuda a construir o devir cultural e realiza uma pedagogia cultural necessária para entender os novos processos à luz das experiências histórico-culturais da região e do país. Essa pedagogia permitiu a apropriação efetiva do plano por parte do setor cultural e seu reconhecimento por parte de diversos atores regionais e locais.

O Plano de Cultura de Antioquia 2006-2020 incorporou os campos de política do Plano Nacional de Cultura: a participação, a criação e a memória, e o diálogo cultural, e sugeriu um avanço na proposta do plano nacional no tocante à inclusão da sustentabilidade legal, investigativa, social, formativa e financeira do mesmo, e no desenho de estratégias para a sua reformulação e avaliação. É verdade que a participação social permitiu que o plano fosse assumido por toda a sociedade, e não somente pelos atores estatais, chave essencial para sua implementação efetiva e para a construção política da cidadania cultural no território.

O plano ressignifica diversos assuntos da vida cultural, tais como as memórias e o papel do gestor cultural; redefine o sistema de cultura à luz das realidades locais e regionais; define o conceito de cidadania como um ativo cultural; amplia o raio de ação da participação e da supervisão cidadã; estabelece uma política de Estado, e não de governo; estabelece-se como um processo de pedagogia social e cultural; faz um chamado para a urgente necessidade de contar com informação sobre os processos culturais do Estado; mostra o papel dos diversos atores institucionais e sociais; estabelece novas formas de articular o regional em relação ao nacional e ao local, mas também em relação ao internacional; amplia os cenários tradicionais da tarefa cultural para propor políticas de inclusão social que considerem as diásporas e o deslocamento. Da mesma forma, contempla as indústrias criativas, envolve novos atores e a gestão do cultural, fortalece o papel do Conselho Estadual de Cultura e a dimensão do trabalho cultural da universidade e sua interação com a sociedade.

As novas demandas de uma gestão cultural que garanta o pleno exercício de todos os direitos culturais têm um significado especial, o que obrigou igualmente que se proponham novas estruturas que permeiem a organização cultural e se repense o Sistema Nacional de Cultura, não a partir do centro, de forma vertical, mas sim a partir das margens e das unidades territoriais mais básicas, como o bairro e o distrito, para construir a partir dali novas formas de tecido social que permitam ge-

¹⁶ O plano pode ser consultado em: <http://cultura.seduca.gov.co/index.php/planes>.

rar alianças para a afirmação do território e garantir propostas de sustentabilidade que possibilitem a continuidade dos processos ao longo do tempo.

A tarefa de formação de uma cultura política que acompanhou sua formulação fez com que tais vozes fossem ouvidas em cada uma das regiões e colocou no centro das preocupações as “periferias” culturais, não somente físicas, pelo fato de engrandecer o rural e suas expressões, como também por colocar no centro as expressões excluídas dos grupos juvenis, das comunidades indígenas e negras, das pessoas exiladas, deslocadas ou que migraram em uma diáspora sem fim.

As considerações preliminares permitiram centrar o planejamento cultural de Antioquia como uma aposta no desenvolvimento a partir do cultural, com base em:

- a. Reconhecer a participação como um “fato político-cultural”, o que permitiu transcender o interesse de atores e gestores culturais, para se tornarem sujeitos de seu próprio desenvolvimento, e não somente objeto da ação pública, contribuindo para ampliar a cultura política na região e tornar realidade a noção de cidadania cultural proposta a partir do Plano Nacional de Cultura.
- b. Gerar capacidades nos atores locais que lhes permitam liderar seus próprios processos com base em realidades, imaginários, práticas, sonhos e expectativas que lhes são próprias.
- c. Contribuir para a geração de processos, mais além das atividades, que ajudem a produzir maior impacto da cultura na qualidade de vida das comunidades, fundamentados na criação e na memória como baluartes do fazer cultural que transcendem o espaço e o tempo.
- d. Gestão, com base em um olhar integral e sistêmico da cultura, que permita incorporar às práticas, além das belas-artes, outras dimensões da vida cultural, tais como o patrimônio, as comunicações, a formação, a pesquisa, a produção, e incorporar redes, formas de associação, espaços de representação, assim como articular as políticas às demais políticas sociais (educativas, produtivas, ambientais, comunicativas, econômicas, trabalhistas, da saúde etc.).
- e. Incorporar novos paradigmas na gestão do cultural que permitam passar da criação artística à cultural, do patrimônio material ao imaterial, da difusão à comunicação pública, da diversidade à interculturalidade, da atividade ao processo, da gestão ao planejamento e à avaliação, entre outros.
- f. Reconhecer a diversidade cultural como um ativo para o desenvolvimento cultural, razão pela qual as políticas culturais regionais devem favorecer as especificidades populacionais, territoriais e setoriais a partir de uma perspectiva de direitos.
- g. Reconhecer que o diálogo intercultural, além de ser ferramenta para o estabelecimento de acordos, é um cenário de novas práticas culturais

que favorece os acordos e permite entender as diferenças em um ambiente de respeito e de reconhecimento pelo outro.

h. Fortalecer a formação cultural para potencializar as capacidades de gestores, criadores e atores sociais, a serviço do desenvolvimento local, favorecendo seu empoderamento.

i. Incorporar a pesquisa como possibilidade de conhecer imaginários, práticas e sentidos sobre os quais se sustenta a realidade cultural regional, reconhecer e analisar as realidades sociais e culturais e propor alternativas para sua melhoria e seu desenvolvimento.

j. Dinamizar a informação como chave para a formulação das políticas culturais e para evidenciar a mobilidade ao longo do tempo dos processos culturais, obtendo, dessa forma, informação-chave para alimentar a tomada de decisões.

k. Gerar novas interações entre atores, setores, regiões, instituições, entre outros, em pró de uma visão sistêmica da cultura, favorecendo a cooperação cultural.

l. Incorporar a inclusão social como chave para tornar realidade os direitos culturais dos cidadãos como eixo para as políticas públicas culturais territoriais, e assumir os desafios da diversidade e da interculturalidade como base para compreender os elementos diferenciadores que dão sentido ao território e contribuem para gerar coesão social.

m. Gerar uma nova cultura política que permita transformar os imaginários locais perante a gestão e os gestores culturais, de tal forma que se entenda qual é o papel ao qual é chamada a cumprir no cenário da democracia participativa, buscando, dessa forma, ganhar na legitimação dos processos de planejamento cultural mais do que a simples legalização dos mesmos.

n. Procurar efeitos verificáveis e mensuráveis no tempo que permitam comparar os avanços do planejamento cultural.

5.3. A política cultural das IES da Colômbia: uma proposta nacional¹⁷

Posteriormente, a Mesa Cultural de Instituições de Educação Superior de Antioquia, criada em janeiro de 2007 e da qual fazem parte hoje 28 instituições do estado, dedicou-se à construção de uma proposta de política nacional de cultura para a educação superior, tendo em conta que o país não tem diretrizes nesta questão orientadas pelo setor educativo. Tal proposta, embora tenha sido gestada no seio de universidades situadas em um contexto específico, tem uma projeção significativa e continua hoje seu processo de ampla discussão no país.

¹⁷ A proposta de política cultural para a educação superior pode ser consultada em: http://mesaculturalanantioquia.files.wordpress.com/2009/04/documento_de_trabajo_encuentro_nal_ies1.pdf.

A proposta de uma política cultural para a educação superior na Colômbia é resultado de um compromisso que as universidades de Antioquia não hesitaram em assumir, conscientes de que os novos desafios do mundo global, juntamente com os diversos fenômenos econômicos, políticos e sociais da nossa nação, requerem um novo exercício para o desenvolvimento da gestão cultural universitária que situe em um novo horizonte a cultura como âncora do projeto educativo, no qual a criação e a transferência do conhecimento e a formação das pessoas se entrelaçam para construir uma nova sociedade, que respeite as diferenças, que favoreça o diálogo entre regiões, culturas, expressões, conhecimentos e formas de ver e de recriar o mundo.

A globalização das culturas e a transnacionalização da educação superior abrem hoje novos desafios para o desenvolvimento da missão universitária, levando em conta o conflito social e político vivido pelo país, os processos de migração e deslocamento que influenciam na reconfiguração do tecido cultural nos diversos contextos territoriais, com alto impacto nas identidades, nas formas como os sujeitos se arraigam aos novos territórios e interagem culturalmente.

Este momento histórico nos chama a compreender que é preciso um trânsito necessário entre os processos de democratização cultural que deram origem às agências de extensão ou de divulgação cultural anteriormente mencionadas, a partir das quais se promoveu o acesso do “povo”, entendido como a expressão de culturas marginais, evitadas, desconhecidas e até ultrajadas, correspondentes às classes sociais que até então haviam ficado de fora do projeto educativo universitário que considere, mais do que o fomento das expressões artísticas ou o fortalecimento da imagem institucional, um claro compromisso com o projeto de sociedade e de território do qual faz parte.

A partir do Plano Nacional de Cultura 2001-2010 e das normas estabelecidas para o fomento do livro, do cinema, dos arquivos, dos direitos autorais, o Selo Procltura, assim como os planos nacionais de cultura, de música para a convivência, de cultura e convivência, de leitura e bibliotecas, ou os documentos Conpes de sustentabilidade do Plano Nacional de Cultura, das bandas de música e das rádios cidadãs, assim como das diversas diretrizes da Unesco, entre outras, juntamente com inúmeras iniciativas de organizações públicas, privadas e não governamentais, diversas regiões do país estabeleceram novos rumos para a gestão cultural.

O surgimento dos direitos culturais e dos direitos de terceira geração como categoria dos direitos humanos destaca a assunção de novos desafios que consideramos que devem se concentrar em:

- a. Trabalhar em políticas culturais institucionais e setoriais e participar na formulação, na gestão, no acompanhamento e na avaliação das políticas culturais territoriais.

- b. Planejar processos culturais que introduzam a dimensão cultural do desenvolvimento nos processos do planejamento institucional, assim como formular planos setoriais de cultura que permitam dimensionar esses processos.
- c. Fortalecer o patrimônio cultural imaterial, que, juntamente com o patrimônio material e natural, contribui para dimensionar a natureza do projeto cultural universitário, já que amalgama as memórias institucionais, permite salvaguardar o patrimônio cultural da sociedade e contribui para a construção dos relatos que são fundamentais para gerar laços de coesão na sociedade.
- d. Penetrar no desenvolvimento de empresas culturais e criativas, como cenário emergente no qual a dimensão econômica da cultura contribui para fortalecer o ciclo da criação, da produção, da circulação, da distribuição e do consumo de bens e serviços culturais.
- e. Contribuir a partir da educação superior para melhorar as articulações entre educação e cultura, superando a visão artística do cultural, para entender que a cultura dá sentido à formação, contextualiza a pesquisa, contribui para melhorar as relações entre os sujeitos e transcende a sala de aula ou o espaço cultural para situar-se como dimensão de sentido do projeto educativo.
- f. Entender a comunicação não como um instrumento a serviço da difusão, mas sim como uma dimensão da cultura que contribua para a construção de sentidos, para a recriação dos imaginários sociais, para despertar o senso crítico e para construir o diálogo social com base na visibilização de todas as culturas.
- g. Impulsionar a avaliação dos processos culturais como caminho para qualificar a gestão cultural e medir seu impacto na sociedade.

A seguir, são apresentadas as principais diretrizes da proposta de política cultural nacional para a educação superior contidas no documento denominado Fundamentos para la Construcción de una Política Cultural para la Educación Superior (Fundamentos para a Construção de uma Política Cultural para a Educação Superior), elaborado pela Mesa Cultural de Instituições de Educação Superior de Antioquia, que reafirma a cultura como base das diversas tarefas que as universidades realizam no cumprimento de sua responsabilidade social e estabelece as seguintes prioridades para o desenvolvimento da política cultural:

- a. Engrandecer o papel do cultural como eixo de união na articulação da docência, na pesquisa e na extensão.
- b. Contribuir para a construção das políticas públicas culturais em que seja necessária a presença institucional.
- c. Fortalecer a comunicação pública, mais além da informação e da difusão, como projeto que favoreça o diálogo intercultural, o desenvolvimento do pensamento crítico e a visibilização das culturas locais, regionais e globais.

- d. Incentivar a criação em suas diversas modalidades por meio do desenvolvimento do circuito criação-produção-distribuição e consumo de bens e serviços culturais em um ciclo virtuoso no qual haja a participação das universidades e da sociedade.
- e. Salvar e enriquecer as memórias e o patrimônio cultural material e imaterial, artístico, científico, tecnológico e ambiental da universidade e da sociedade como fator fundamental na construção das identidades e do fortalecimento dos referenciais que unem a nacionalidade colombiana.
- f. Promover a pesquisa no campo cultural para potencializar o conhecimento e a compreensão dos problemas que afetam a sociedade colombiana.
- g. Articular os currículos acadêmicos com a dimensão cultural para favorecer a formação integral dos universitários e contribuir para a pertinência dos processos educativos mantidos pelas instituições.
- h. Diversificar a oferta de formação de pré-graduação e pós-graduação em temas culturais, com a finalidade de oferecer à sociedade profissionais idôneos para a pesquisa e a intervenção nas diversas áreas do desenvolvimento cultural.
- i. Incentivar a participação da universidade nas redes locais, regionais, nacionais e internacionais focalizadas no desenvolvimento cultural.
- j. Inserir a cultura nas dinâmicas de transferência do conhecimento e do desenvolvimento dos empreendimentos produtivos.

5.4. O plano da cidade de Medellín: uma aposta local¹⁸

Em 2009, nossa universidade foi chamada pela Secretaria da Cultura Cidadã do Município de Medellín para liderar a formulação do Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020, mediante um amplo processo participativo de todos os setores e atores sociais, com base nas diretrizes para a formulação do plano, construídas no ano de 2007, que reuniram o acumulado da cidade e da região e propuseram as normas estratégicas preliminares a ser discutidas no processo de planejamento.

A cidade de Medellín enfrentou em sua existência grandes desafios não somente do narcotráfico como também da pobreza e da carência de oportunidades para seus cidadãos. Entretanto, um processo sustentado e consolidado nos últimos 20 anos lhe permitiu construir, por um lado, um grande acumulado social, fundamentado na existência de organizações, processos e instituições fortalecidas para o desenvolvimento das políticas e da gestão cultural, e, por outro, uma forte presença do cultural e do educativo como base do projeto político, econômico e social da cidade. Não em vão, Medellín aplica 5% de seu orçamento municipal

¹⁸ O plano está em fase de publicação e, por isso, ainda não está disponível na internet.

no desenvolvimento das políticas culturais, orçamento que se equipara ao do Ministério da Cultura do país para investimento nos 1.102 municípios da Colômbia.

Medellín foi a pioneira em diversos processos que marcaram a pauta na construção de políticas e planos culturais, e com base nesses processos construiu uma reflexão sobre si mesma e sobre seu devir histórico, principalmente o que os cidadãos querem e esperam dela, como contribuem para sua construção permanente e, especialmente, como constroem um modelo de cidade que atenda aos sonhos e imaginários e às realidades concretas de uma cidade imersa em um território metropolitano composto de outros nove municípios, com cerca de 70% de seu território ainda considerado área rural.

Por outro lado, as dinâmicas culturais permitiram construir um importante capital humano e social, representado no Sistema Municipal de Cultura e em diversas dinâmicas que contribuem para a criação da cidadania cultural, com crescente presença de entidades, como universidades, organizações sociais e comunitárias, administradores de cidade, pesquisadores, empresários, entre outros, que souberam colocar sobre a mesa seus interesses para construir os consensos e os acordos em torno do projeto de cidade e de sua transformação a partir da necessidade de superar as violências.

É a partir disso que o processo de formulação do Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín se questionou sobre como integrar o cultural ao desenvolvimento integral da cidade, buscando fortalecer a articulação do território e proporcionar oportunidades com equidade a todos os cidadãos.

O primeiro Plano de Desenvolvimento Cultural para Medellín, formulado em 1990, estabeleceu as bases para a consideração da cultura como eixo estruturante dos processos de uma cidade que se debatia nas diversas violências que a acometiam. Hoje, embora de forma diferente, o conflito, a exclusão e a injustiça continuam a existir na cidade, a vida ganhou espaço sobre a morte a partir das dinâmicas culturais, da articulação entre o público, o privado e as organizações comunitárias, o que gerou confiança, sinergias e uma possibilidade real de construção da democracia a partir da participação cidadã como projeto cultural. Isso requer do Estado novos desafios, novas capacidades de escuta, de compreensão e de interação, de forma a favorecer as mudanças na institucionalidade pública para torná-la mais pertinente.

Por outro lado, as relações que a cidade veio consolidando com o mundo fazem com que o processo de construção do plano não seja um exercício de autorreferência. Ele é relançado aos contextos regionais, nacionais e internacionais como cenários de comparação e de aproveitamento de oportunidades, conforme as dinâmicas que os mercados, as comunidades e os desafios da diversidade e do diálogo intercultural lhe apresentam.

A visão sistêmica e a abordagem de redes nos permitem assumir o cultural como um

sistema de construções e relações éticas, estéticas e sociais que se dinamizam e deixam marcas que definem a cidade. As manifestações do mundo cultural local narram a partir das suas expressões a qualidade e a quantidade de afirmações materiais e espirituais que são feitas para identificar-nos e dar sentido à realidade que vivemos. Como ponto de partida para pensar, o plano se propõe uma tríade em permanente articulação e diálogo: território, população e campos de política, e se assume que a abordagem de direitos é o norte definitivo desse plano de rota.¹⁹

Os critérios assumidos com base no Plano Cultural, construídos de forma participativa durante a consulta cidadã realizada entre novembro de 2009 e julho de 2010 para a formulação do plano e que sustentam sua formulação, conforme a minuta do documento em discussão,²⁰ são os seguintes:

- Um plano orientado à cidade. Buscam-se fortalecer processos culturais cidadãos em função de construir a cidade dos nossos sonhos e o setor cultural de que precisamos para isso.
- Entender a cultura como um direito cidadão e os trabalhadores culturais como trabalhadores com direitos e responsabilidades. Implica buscar um acesso equitativo aos recursos e serviços para todo o setor cultural. Isso implica um esforço pelo empoderamento e a melhoria da oferta tanto para as pequenas organizações de base do setor cultural quanto para o cidadão em geral.
- O cultural entendido como processos sociais. Isso implica que as manifestações e os processos culturais sejam lidos mais além do espetáculo, um assunto recreativo ou de uso do tempo livre ou um conjunto de atividades pontuais e desarticuladas. Desta perspectiva, são agentes culturais não somente os artistas e formadores profissionais mas também todos aqueles que de forma direta influenciam na formação dos cidadãos, começando pela família e abrangendo as instituições. Uma consequência importante desse princípio é a criação de capacidades nos territórios, entendida como a orientação para a criação de capacidades que tornem viável e sustentável o desenvolvimento cultural da cidade.
- Corresponsabilidade e participação no plano dos setores público, privado, social, acadêmico e comunitário com base no papel e nas competências específicas de cada um deles. O plano deve promover uma

¹⁹ Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020. Documento borrador para la discusión, 2010.

²⁰ Ibidem.

gestão cultural descentralizada, que tenda ao empoderamento e ao aumento da efetividade dos conselhos de áreas setoriais, populacionais, zonais e distritais de cultura.

Abordagem de direitos. Esta abordagem prioriza uma política centrada nos direitos humanos e culturais como fundamento da inclusão e da construção de cidade e de uma cidadania cultural e intercultural que interpele o projeto de cidade com base nas próprias formas de vida e de convivência e nas formas de habitar o espaço. Em tal sentido, o plano assume a cultura cidadã como uma “cultura de cidadania e dos direitos humanos na perspectiva da inclusão e da garantia de direitos, referente a uma forma de ser na cidade” e a um “exercício de direitos”.

No tocante aos direitos e sua influência no plano, estes propõem:

- O reconhecimento das pessoas como sujeitos de direitos e, portanto, sujeitos de seu próprio desenvolvimento.
- A inclusão e a redução das iniquidades devem ser os objetivos das políticas, tendo como centro as populações mais excluídas e vulneráveis.
- A avaliação do plano se concentra na capacidade dos titulares dos direitos e dos deveres de cobrá-los e de cumpri-los, respectivamente.
- A participação social é um assunto-chave nos processos de formulação, gestão, monitoramento, avaliação e acompanhamento das políticas culturais.
- A legitimidade do plano está na capacidade de empoderamento dos atores locais e de fortalecimento da institucionalidade.
- “Implica uma base de desenvolvimento humano integral e sustentável e uma ênfase no desenvolvimento local”.²¹
- “Os programas estimulam a criação e o apoio de parcerias estratégicas e de redes, ao mesmo tempo que se reconhece e apoia a responsabilidade dos diversos atores no processo”.²²

Abordagem populacional: uma abordagem de direitos implica o reconhecimento das diferenças econômicas, sociais, territoriais, culturais e políticas, em função de gênero, geração, etnias, condição ou orientação sexual, situação de deslocamento, de deficiência, entre outros.

A participação efetiva na vida cultural, mais além do consumo de bens e serviços culturais, deve ser garantida, na medida em que são superadas as barreiras na geração de condições equitativas para a criação e o acesso cultural que garantam o pleno exercício dos direitos e a superação das condições de pobreza, exclusão e discriminação,

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

com base no aproveitamento das diferenças como enorme potencial de desenvolvimento e de construção de sociedade e de sentidos compartilhados.

Abordagem territorial: um Plano de Desenvolvimento Cultural para uma cidade urbano-rural diversa implica o reconhecimento de potencialidades, contextos, oportunidades dos diversos territórios e zonas, comunidades e distritos, “com a finalidade de orientar as políticas, a ação e o investimento de forma equitativa, para minimizar os impactos e garantir a inclusão de todos os territórios nas dinâmicas de desenvolvimento”.²³ Para o desenvolvimento desta abordagem, “o Plano de Desenvolvimento considera os processos de planejamento local participativo de comunidades e distritos, assim como a formulação da Política de Desenvolvimento Rural de Medellín e seus distritos”.²⁴

A abordagem territorial implica: a) que o território seja assumido como cenário de relações sociais, e não simplesmente espaciais; b) que o cidadão seja um ator que modifica o território, e não simplesmente o habita; c) que “o território se torne um espaço de poder, de gestão e de domínio do Estado, dos indivíduos, dos grupos, das organizações”; d) falar de interculturalidade territorial conforme os laços que devem ser tecidos no conjunto das relações entre o urbano e o rural, entre o local e o conjunto da cidade e suas relações com outros macroambientes territoriais, como o metropolitano, o regional e o nacional; e) “reconhecer a reconfiguração territorial que está ocorrendo na cidade por fenômenos atuais como o deslocamento e definir os territórios como sujeitos de política”.²⁵

- Redimensionar as tensões entre o planejamento setorial e o planejamento territorial e a análise populacional; entre a interculturalidade e a identidade; entre a memória e a modernidade.
- O olhar de caráter territorial deve permitir um olhar sociocultural, não simplesmente administrativo, que possibilite ler as formas de habitar o território, de conviver e tecer laços e construir outras cartografias mais excludentes.
- A abordagem territorial deve contribuir para gerar novas circulações e fluxos simbólicos “que permitam que todos possam entrar em condições de maior igualdade e equidade nesses fluxos”.

O plano reconhece os campos de política nacional já mencionados anteriormente e define um novo campo, o da cultura e educação cidadã como tema central para a definição de políticas, programas e projetos que contribuam para fortalecer a construção da cidadania cultural e a convivência no âmbito da cidade.

23 Ibidem.

24 Ibidem.

25 Ibidem.

As diretrizes que permitem concretizar estes propósitos após um amplo exercício de discussão são:

- Diretriz 1: expansão da cidadania e da democracia cultural.
- Diretriz 2: a interculturalidade para a construção da cidade e da cidadania cultural democrática.
- Diretriz 3: impulso e geração de processos de reconhecimento social do patrimônio e das memórias.
- Diretriz 4: formação cidadã na construção de cidadania.
- Diretriz 5: fomento e fortalecimento da formação e da educação artística e cultural.
- Diretriz 6: gestão do conhecimento, acesso à informação e às tecnologias em diálogo com a cultura.
- Diretriz 7: a cidade comunicada e comunicadora.
- Diretriz 8: cultura e desenvolvimento.
- Diretriz 9: interação da cidade com a região metropolitana, com o estado, o país e o mundo.
- Diretriz 10: fortalecimento da institucionalidade e do setor cultural.

O plano é, antes de tudo, um exercício de construção coletiva que favorece o pacto de interesses setoriais, governamentais e sociais e, ao mesmo tempo, um “exercício de gestão das políticas públicas” que deve permitir tornar realidade os desafios do plano, com foco em entender: a cultura como um motor de transformação; a cidade em um mundo com novas realidades – comunicado, competitivo e planejado; os direitos culturais e o lugar central da diversidade; a convivência plural e pacífica em um mundo mais urbano e em uma cidade em conflito; a cultura cidadã.

Esse plano permitiu avanços fundamentais no âmbito metodológico, nos níveis de participação e no diálogo acadêmico que possibilitaram, ao intercambiar com especialistas nacionais e internacionais e com responsáveis de políticas culturais de cidades como Buenos Aires, São Paulo e México, experiências e conhecimentos que enriqueceram a formulação e deixaram como resultado diversos produtos de suporte, tais como o de sistematização do processo de formulação e metodologia do Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020, financiamento e custeio do Plano de Desenvolvimento Cultural de Medellín 2011-2020, desenho do Sistema de Informação Cultural, desenho do Sistema de Monitoramento, Avaliação e Acompanhamento, e contribuíram, além disso, para uma cartografia cultural de Medellín que evidencia diversos aspectos emanados do processo de planejamento.

6. Conclusões

A abordagem de redes, tal como foi mencionado anteriormente, possibilita a coerência, a integralidade e a sustentabilidade das políticas públicas, para responder às necessidades dos atores sociais de forma articulada com as finalidades do desenvolvimento.

Nesse sentido, os projetos mantidos em termos das políticas e dos planos de desenvolvimento cultural mencionados permitem reconhecer, com base na sistematização das experiências, alguns pontos em comum, destacados a seguir:

- a. Partem do reconhecimento dos acumulados construídos no território no tocante a políticas culturais e dos referenciais nacionais e internacionais que oferecem diretrizes aplicáveis aos diversos contextos, sejam eles institucionais, locais, regionais ou nacionais.
- b. Reconhecem a vigência dos campos das políticas culturais nacionais, envolvendo novas variáveis em cada um dos planos que demonstram as especificidades do projeto cultural, considerando a pertinência de cada um deles.
- c. Sustentam-se nas especificidades territoriais nas quais se baseia o plano, local, regional, nacional ou institucional, o que definiu as formas de participação em cada um deles.
- d. A participação efetiva no processo de formulação e definição das diretrizes, das linhas estratégicas, dos programas e projetos deu legitimidade a esses processos, sendo apropriados por seus atores. Tal participação permitiu consolidar, sem dúvida, o cenário regional como líder nacional no desenvolvimento de políticas culturais.
- e. Os processos organizativos e a gestão de redes de participação encontraram nesses planos uma ferramenta-chave. É assim que cada um deles está apoiado por processos como o da Rede de Cultura, no caso da Universidade de Antioquia; a Mesa Cultura de Instituições de Educação Superior de Antioquia; a Mesa Cultura de Instituições de Educação Superior de Antioquia; e os sistemas estadual e municipal de cultura, no caso dos planos estadual e municipal, respectivamente, sistemas que se consolidam cada vez mais com a participação de cidadãos e atores culturais representantes dos diversos setores, grupos populacionais e territórios na escala local (comunidades e distritos) e na escala estadual (sub-regiões, zonas e municípios).
- f. A coerência dos processos e de seus resultados demonstra a articulação entre o nacional, o estadual, o local e o institucional.
- g. Os quatro processos têm um denominador comum, que é a universidade pública como líder, o que prioriza o critério técnico nos processos de formulação e garante o respeito às contribuições de todos os atores que deles participaram.

- h. As abordagens de direitos territorial e populacional são elementos a ser destacados, porque todos os planos colocam no centro o ser humano e o desenvolvimento de suas potencialidades e capacidades e a possibilidade de tornar realidade seu projeto de vida com base na cultura, considerando sua realidade e o contexto territorial específico, para concretizar seus direitos de e à cultura.
- i. Os planos incorporam a perspectiva do conflito como realidade inevitável em nosso contexto e afirmam o compromisso que deve existir a partir das políticas públicas no tocante a propor alternativas para as comunidades deslocadas pelas diversas formas de violência, em uma das regiões que recebe, e ao mesmo tempo expulsa, o maior número de pessoas no país.
- j. Essas experiências fornecem uma aprendizagem em cadeia, porque cada uma delas se alimenta e, por sua vez, serve como referencial para as demais.
- k. Os planos formulados são, sem dúvida, feitos político-culturais que se adaptam aos ambientes e às realidades e os recriam com base nas necessidades de seus atores.

Embora nos últimos dez anos tenha sido visível a participação cada vez mais crescente das instituições de educação superior no desenvolvimento das políticas públicas territoriais, por meio de programas e projetos de formação, pesquisa e extensão que contribuem para o fortalecimento do cultural nas regiões do país, é necessário que as universidades colombianas se insiram mais proativamente no cenário das políticas culturais.

Isso implica se aproximar das políticas públicas territoriais e não somente participar de sua construção coletiva com o conjunto dos atores sociais como também pensar com base em seus próprios processos em termos de território e de localidade, o que implica que a instituição não somente reconheça as características culturais dos territórios nos quais se assenta mas se torne parte substancial dos mesmos; propiciar o diálogo intercultural; favorecer a apropriação social e a salvaguarda das memórias locais e regionais; e intervir na adoção de imaginários renovados que projetem as realidades culturais de crianças, jovens, adultos, anciãos, dos povos indígenas e afro-colombianos, das pessoas portadoras de deficiência e em situação de desarraigo ou deslocamento, entre outras.

Repensar a natureza dos processos culturais em busca de fortalecer o sentido humanista da universidade implica redefinir o sentido e o lugar da cultura nas universidades, construir um projeto cultural que se adapte às realidades mutantes e fortalecer a construção das identidades culturais em toda a sua complexidade.

Pouco a pouco, vai sendo conseguida maior sincronia entre os processos, as instituições, as organizações e se começa a olhar com maior interesse para a necessidade de reunir esforços para que, com base em todos os níveis territoriais e nos processos que neles se realizam, seja possível contribuir para melhorar a qualidade de vida e para um desenvolvimento humano, equitativo, sustentável e que respeite as diferenças em nossa região, que construa uma verdadeira cidadania cultural democrática.

Referências bibliográficas

- ALCALDÍA DE MEDELLÍN, Universidad de Antioquia. Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2011-2020. Documento borrador versión 01, agosto de 2010.
- BRAVO, Marta Elena. Pedagogía política para la formulación de un plan de desarrollo cultural para Antioquia. A propósito de Antioquia en sus Diversas Voces. *Agenda Cultural Alma Máter*, nº 125. Universidad de Antioquia, setembro de 2006.
- CANO BLANDÓN, Luisa Fernanda. Tomar en serio las políticas públicas. Periódico *Alma Máter*. Editorial Universidad de Antioquia, outubro de 2007.
- CUERVO, Jorge Ivan; JOLLY, Jean François. *Ensayos sobre políticas públicas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1.ed., dezembro de 2007.
- DECLARACIÓN DE LA CONFERENCIA REGIONAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. Iesalc, Unesco, junho de 2008.
- GAVIRIA, Juan Felipe y otros. *Una reflexión sobre Colombia desde la educación superior*. Tensión de la memoria y placer del pensamiento. Fondo Editorial Universidad Eafit, 2000.
- GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA, Universidad de Antioquia. Plan Departamental de Cultura de Antioquia 2006-2020. Antioquia en sus Diversas Voces. Editorial Universidad de Antioquia, 3.ed., fevereiro de 2009.
- GONZÁLES MEYER, Raúl. 1994. Espacio local, sociedad y desarrollo. Santiago: Ediciones Academia. In: CORAGGIO, José Luis. 1999. *Política social y economía del trabajo*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- MESA CULTURAL DE INSTITUCIONES DE EDUCACIÓN SUPERIOR DE ANTIOQUIA. Fundamentos para la Construcción de una Política Cultural para la Educación Superior. Documento preliminar. Imprenta Universidad de Antioquia, junho de 2008.
- MINISTERIO DE CULTURA. Compendio de Políticas Culturales, documento de discusión 2009, 1. ed. Bogotá: Editorial Dupligráficas, março de 2009.
- PALLARES, Francesc (1988). Las políticas públicas: el sistema político en acción. *Revista de Estudios Políticos*, nº 62, p. 141.
- UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Plan de Cultura 2006-2016: la Cultura, Fundamento de una Universidad Pertinente. Imprenta Universidad de Antioquia, 2007.

CULTURA e universidade: reconstituindo as Trajetórias DOS DIÁLOGOS INSTITUCIONAIS

Isaura Botelho¹

Proponho-me aqui a retragar um pouco da experiência do governo federal no diálogo entre a área da cultura e a da educação. Isso vai exigir um salto no tempo, voltando à década de 1970, quando a cultura estava sob o abrigo do Ministério da Educação e da Cultura. Essa viagem no tempo também demandará alguns comentários. O primeiro deles se refere à separação ocorrida com a criação do Ministério da Cultura.

Muitos pensam e alardeiam que essa separação teria sido a causa de um esvaziamento do diálogo e das práticas das duas pastas. Não é verdade. A área cultural sempre foi apartada do restante do MEC, a ponto de as universidades e as escolas técnicas federais fazerem recurso aos auxílios das instituições vinculadas ao setor cultural para financiar suas atividades nesse campo, como veremos a seguir. O único momento em que a área cultural pôde contar com recursos extras do MEC foi em 1981, quando da criação do projeto Interação entre a Educação Básica e os Diferentes Contextos Culturais do País, financiado com recursos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação (FNDE). Trata-se de um projeto com uma trajetória importante, mas restrito às salas de aula, e que teve existência intensa, porém curta.

Um segundo comentário: sem dúvida nenhuma, na gestão de Gilberto Gil, a área cultural adquiriu uma importância e uma visibilidade que nunca havia experimentado antes. O cenário hoje é completamente diferente daquele dos anos 1970 e 1980: finalmente o Ministério da Cultura (MinC) foi alçado a tema da agenda política, embora ainda não tenha sedimentado o caminho trilhado. Com isso, quero dizer que a possibilidade de diálogo entre as pastas se vê em momento favorável, apesar de continuar não sendo nada fácil. Percebe-se, pelo menos, uma relativa vontade política entre as partes. Assim, espero que as novas propostas do MinC com relação à área da educação possam ser bem conduzidas e avancem a patamares mais efetivos. Não se trata de uma particularidade brasileira: na maioria dos países, mesmo os desenvolvidos, o relacionamento entre as duas pastas é difícil, cheio de percalços.

Minha contribuição, portanto, é no sentido de não nos perdermos de nossas experiências e, pelo menos, avivar nossa memória.

Um pouco de história

No quadro do governo federal, a Funarte foi o órgão que trabalhou mais sistematicamente com as instituições de ensino superior. Desde sua constituição, havia uma demanda vinda de grande número de universidades com solicitações de

¹ Consultora e pesquisadora em políticas públicas de cultura, pesquisadora do Cebrap.

apoio a suas atividades culturais, para as quais o MEC não designava recursos. Toda essa demanda foi reunida no originalmente chamado Projeto Universidade, com um técnico responsável por sua organização, pelo diálogo com os proponentes e pela proposição e discussão de critérios de atendimento. O projeto foi organizado sob a rubrica Projetos Integrados, dentro das atribuições da assessoria técnica (Atec) da então diretoria executiva da instituição, já que abrangia todas as áreas das expressões artísticas e culturais.

O Projeto Universidade trabalhava basicamente com a área de extensão cultural das universidades, com o objetivo de auxiliá-las a se tornar polos irradiadores de cultura para a comunidade, por meio da promoção de atividades artísticas não eventuais, estimulando a participação efetiva do corpo discente, de forma a constituir um calendário anual e permanente. A partir do momento em que incorpora, em 1981, o programa Bolsa Trabalho/Arte, da extinta Secretaria de Assuntos Culturais (Seac), tal projeto passa a se chamar Projeto Universitário (PU) e, ao mesmo tempo, assume caráter formador mais nítido. Esse programa dava bolsas individuais – durante seis meses – a estudantes universitários, para a realização de atividades na área de artes, independentemente do curso de origem do candidato. A universidade entrava, como contrapartida, com o material para o aluno desenvolver o trabalho² e designava um professor para ser o coordenador interno do PU.

98

A evolução do debate em torno do Projeto Universitário – tanto em reuniões internas de avaliação quanto naquelas mais amplas, promovidas com os coordenadores do PU nas universidades – levou à conclusão de que a falta de coordenação entre as diversas áreas das universidades trazia prejuízos enormes a suas atividades. Havia dispersão de recursos e também se perdia em qualidade, na medida em que a área de extensão cultural reduplicava aquilo que a própria universidade já fazia e podia também oferecer enquanto atividade extracampus.

A partir de 1982, o estilo de atuação da Atec se traduz numa postura mais pedagógica da Funarte, que, abandonando o velho estilo “balcão” de demandas, passa a exigir das instituições que se candidatam a financiamento um Plano Diretor de Cultura, com o objetivo de fazê-las refletir sobre suas respectivas estratégias para a área, tornar mais coerentes suas propostas, em diálogo com as áreas e os institutos afins. Dessa forma, pretendia-se evitar duplicações e estimular que as diversas iniciativas fossem mais consequentes para a vida universitária bem

2 “Foram realizados trabalhos interessantes, como curtas-metragens, montagens teatrais, produção de livros didáticos, histórias em quadrinhos; surgiram alguns artistas plásticos, fotógrafos, pessoas que trabalharam e tiveram chance a partir justamente da experiência que a universidade propiciava. O que é difícil para o aluno, mesmo que ele tenha uma excelente ideia, é o material para produzir.” (Entrevista com Laura Maria Ferraz Alves, então coordenadora do programa). Entre outros talentos que se revelaram com o Bolsa Trabalho/Arte estão Marcos Magalhães (cinema de animação), Alberto Kaplan (artes plásticas) e o grupo teatral sergipano Emboação.

como para o entorno onde estavam inseridas. Esse plano deveria explicitar metas a ser alcançadas, etapas a ser conquistadas e, sobretudo, deveria integrar ensino e extensão, não só na área de artes como também na de ciências humanas em geral.³

A partir de 1982, o Projeto Universitário passa a contar com o parecer dos demais institutos da Funarte sobre suas áreas específicas, rompendo com o isolamento de sua coordenação na Atec.⁴ Essa mudança é importante porque permitiu que os institutos acompanhassem (e opinassem sobre) o que efetivamente acontecia nas universidades. Até então seus contatos não ultrapassavam eventuais projetos de parceria localizada (sem análise do conjunto), restritos a suas áreas específicas. O “conhecer melhor” significava identificar novos parceiros potenciais, além de poder sugerir a utilização de uma infraestrutura material e humana que, nos estados mais pobres, tende a se localizar, em grande parte, nas universidades.

O Projeto Universitário – geralmente proposto pela área de extensão das universidades – e os Festivais de Arte, em sua maioria realizados pelas universidades em cidades históricas, tinham a preocupação de articulação com a população local, excluída dos circuitos culturais. No primeiro caso, porque o trabalho de extensão das universidades em geral privilegiava atividades comunitárias nas periferias. E no segundo, porque o desenvolvimento de projetos visando aos desprivilegiados foi uma tônica, já que os principais festivais eram também promovidos pela área de extensão das universidades.

99

A Funarte e a educação

As prioridades dadas pelo MEC ao ensino de 1º grau e às populações carentes de acesso “aos bens da cultura” fizeram com que este aspecto se tornasse também uma preocupação da Funarte, no sentido de demonstrar que, a seu modo, ela trabalhava com esse universo. Buscando articular educação e cultura, e considerando a segunda como “substância mesma do processo educativo”, a Funarte criticava o fato de essa última ter sido sempre “relegada a uma condição secundária nos programas e currículos de educação formal, na medida em que se *privilegiam valores culturais alheios ao contexto específico* em que se dá a formação do indivíduo” (grifo meu).

3 Esta ampliação para a área de ciências humanas se deveu à quantidade de projetos envolvendo o conjunto dessas disciplinas. Como muitos desses projetos eram de atuação em comunidades carentes, havia propostas, por exemplo, que envolviam as áreas de saúde e nutrição.

4 Também os coordenadores de projetos da assessoria técnica tendiam a se alienar dos demais projetos da Casa, da mesma forma que os demais coordenadores dos institutos. Isso sempre me levou à conclusão de que o contato com uma demanda não “dirigida” é fator fundamental de amadurecimento e correção das linhas de ação desenvolvidas pela instituição.

A formulação da questão reflete nitidamente a linguagem do documento balizador da política então encetada pela Secretaria de Cultura do MEC, denominado “Diretrizes para a operacionalização da política cultural”. Na verdade, a Funarte havia lidado, desde seu início, com a área de formação de recursos humanos, e o fizera em duas frentes. A primeira delas se referia à formação e/ou reciclagem de artistas e demais profissionais e, portanto, se encontrava nos projetos desenvolvidos pela própria instituição e no apoio dado à demanda vinda de outras instituições, demanda esta diretamente dirigida aos institutos de música, de artes plásticas, de fotografia e de folclore. Algumas experiências de artistas residentes foram experimentadas, embora não tenham chegado a se constituir numa linha programática ativa, na medida dos poucos recursos orçamentários de então. A segunda frente se concretizava por meio do financiamento de projetos voltados para a formação de jovens, seja de crianças e adolescentes, seja de estudantes universitários, nos quais a questão da adequação ao contexto cultural regional era um pressuposto. Já que nesses casos não havia como meta a formação de artistas, mas sim a educação global do indivíduo por meio da arte, essa segunda frente era conduzida no quadro dos Projetos Integrados da Assessoria Técnica da Direção Executiva: no Universitário (1977), no projeto Festivais de Arte e, principalmente, no projeto Fazendo Artes (1980).⁵

100

No entanto, a experiência da Funarte com educação mantinha-se em um nível fragmentado e parcial: de um lado, um trabalho de caráter experimental com arte-educação desenvolvido pelo projeto Fazendo Artes; de outro, ações isoladas e fragmentadas que se voltavam, sobretudo, para o aperfeiçoamento de professores de educação artística. Com o posterior surgimento do projeto Interação entre a Educação Básica e os Diferentes Contextos Culturais do País, foi aberta mais uma frente de trabalho e de reflexão sobre a questão. Paralelamente, o Projeto Universitário permitia à Funarte uma visão mais globalizante em relação ao ensino superior. Diversas questões nortearam a abordagem da Funarte sobre o problema

5 O Fazendo Artes, privilegiando o espaço informal, pretendeu apoiar projetos que se constituíssem em alternativa à “educação artística” preconizada no currículo escolar obrigatório de 1º e 2º graus, pela Lei nº 5.692/71. A concepção desse programa defendia a educação por meio da arte “[...] que tem como postulado primeiro o compromisso com o desenvolvimento, a qualidade de vida, a criatividade e o processo de descoberta pessoal do educando”. Documento de Ação. p. 20. O Fazendo Artes resultou da transformação do projeto Educação Artística (1978), cujos estímulos iniciais foram encontros, seminários e cursos. A Funarte, então, via seu papel como articuladora de discussões, de troca de experiências, tendo como interlocutores escolinhas de arte, centros de criatividade, artistas e professores, a rede de ensino de 1º e 2º graus e ensino superior. Ou seja, atuando mais na reciclagem e na formação de professores e pessoas atuantes na área. Já o Fazendo Artes partiu para o apoio a projetos com crianças e adolescentes. A coordenação do projeto contava com uma comissão de consultores, especialistas em arte-educação, que não só davam pareceres como também acompanhavam projetos e ajudavam na elaboração do *Boletim Fazendo Artes*, com distribuição nacional gratuita. Entre estes estavam Fanny Abramovich (SP), Mauro Costa (RJ), Maria Bonumá (RS), Bartolomeu Queirós (MG), Tácito Borralho (MA) e Fernando Lébeis (RJ).

educacional: a cultura que deve servir de matéria-prima à educação restringe-se aos elementos vivenciados pelos alunos em sua comunidade ou, por meio da arte, deve-se aportar uma problemática cultural não explicitamente presente naquela comunidade? Deve-se priorizar, na escola, o ensino de técnicas artísticas ou utilizar processos criativos, retirados da prática artística, como metodologia de ensino ou, ainda, introduzir na escola o conhecimento da arte por meio de visitas a museus, audições de música, audiovisuais etc. Reconhecendo as deficiências da “educação artística” (preconizada pela Lei nº 5.692/71), caberia colaborar para sua superação permitindo melhor formação de professores ou combatê-la afirmando sua falência e propondo alternativas? O espaço mais adequado para a arte como elemento educativo estaria dentro ou fora da escola? Na universidade, considerando uma relativa perda de relevância de seu papel cultural, deveria-se procurar atuar nos precários departamentos de arte ou dar preferência à extensão universitária? A universidade é, e deve ser, um centro formador de artistas ou a formação do artista se dá fora dela? A partir do momento em que a Funarte passou a reconhecer nos programas voltados para o desenvolvimento cultural os caminhos para a solução de problemas próprios à arte no Brasil, a educação passou também a assumir papel preponderante entre suas preocupações.

Essas, entre muitas outras dúvidas, estiveram presentes em toda a atuação da Funarte no campo educacional durante estes anos. Dúvidas que, pelo próprio caráter não excludente de seus termos, abriam perspectivas de um amplíssimo universo de trabalho para a Funarte. Universo a ser explorado em múltiplas direções, de forma que se desejava, sobretudo experimental, na procura de soluções que apontassem para a construção de um programa coerente de trabalho relativo à educação.

101

Enquanto a escola e a universidade não assumissem sua função de espaço cultural fundamental dentro da sociedade, enquanto a arte se mantivesse alijada da formação das novas gerações, pouco se poderia esperar da democratização do universo da arte no país. E por ter essa perspectiva religando arte e educação, a Funarte encarava a prioridade dada à educação não como uma forma de diluição de suas atribuições em atividades não pertinentes à sua área de competência, mas como um elemento central de sua política desde que orientada para as necessidades, e pelas possíveis contribuições, do universo da arte.⁶

Tal postura consagrava um anseio da instituição expresso em sua atuação ao longo dos anos, na busca de um equilíbrio entre sua vocação cultural centrada na produção artística e as demandas da educação num país como o Brasil,

6 A discussão em torno da questão educacional já existia na Funarte desde seus primeiros anos, e surge de forma explícita no texto “A Funarte diante das diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC: questionamento de princípios” (1983), mimeografado e de circulação interna restrita.

demandas que a Funarte teria contemplado em seus programas internos e em seu apoio a projetos externos, destacada a sua política de apoio à formação de recursos humanos na área artístico-cultural, a qual privilegiou a organização de ateliês coletivos, oficinas, laboratórios, cursos, publicações e concursos.

O que essa experiência informa

Essa experiência nos traz alguns sinais importantes. Em primeiro lugar, o fato de que o diálogo e a negociação permanentes são aspectos fundamentais de qualquer estabelecimento de programas que envolvam instituições fortemente constituídas, como é o caso das universidades. Quero dizer com isso que não é por decreto que se estabelecem relações efetivamente duradouras e consistentes entre as partes.

A questão da existência de recursos disponíveis é, sem dúvida, o principal catalisador dos interesses comuns: assim foi quando se passou a exigir um Plano Diretor de Cultura das universidades que se candidatavam ao apoio do Projeto Universitário. A mobilização por parte das instituições de ensino superior era proporcional às suas necessidades financeiras.

Um terceiro aspecto é que o diálogo constante entre a Funarte e as universidades permitiu um avanço de suas respectivas pró-reitorias de extensão diante de seus reitores, em função do apoio de uma instituição que havia conseguido construir uma presença nacional, com prestígio e profissionais reconhecidos em suas áreas de competência.

Finalmente, durante os anos de existência do projeto ele se fez presente em todo o território nacional e, apesar dos recursos escassos, foi decisivo para o desenvolvimento das atividades culturais das universidades, nas diversas áreas cobertas pela Funarte.

O Programa Cultura e Universidade

O ministro Juca Ferreira assinou, em 30 de junho de 2010, a Portaria nº 70, criando o ambicioso Programa Cultura e Universidade, com o objetivo de fomentar ações e consolidar políticas culturais no âmbito das instituições de ensino superior brasileiras, com recursos advindos da Lei Orçamentária e de parcerias agregadas ao programa. Por ambicioso me refiro tanto ao campo de inserção pretendido, pois ele se configura como um programa de política cultural para a área da educação, como também a uma série de aspectos que sugerem a superposição com conteúdos que já são próprios das carreiras universitárias. Nesses casos, elas já são ou deveriam ser cobertas pelo orçamento do Ministério da Educação. Mais interessante teria sido se ambos os ministérios tivessem assinado o programa conjuntamente. Assim, há que se tomar o cuidado de não substituir

as competências das pastas, pois, havendo financiamento, a experiência mostra, haverá a tendência de se recorrer aos caminhos mais disponíveis e, entre aspas, mais “fáceis” de se negociar.

Não terei espaço para analisar as intenções de um programa que não está implantado nem era esse o intuito dessa intervenção. Cabe-me apenas torcer para que pelo menos alguns dos objetivos mais decisivos para o campo cultural possam ser alcançados, apesar das mudanças que o ano eleitoral promete. Os dirigentes precisam aprender ainda a levar adiante boas propostas, acreditando que seu sucesso será uma vitória de todos e para todos.

OS DIREITOS CULTURAIS Na CONSTITUIÇÃO BRASILEIRA: uma análise conceitual e política

Bernardo Novais da Mata Machado¹

1. Os significados da palavra cultura

A combinação de várias definições contidas nas ciências sociais a respeito do termo cultura permite chegar a três significados correntes: (i) *cultura humana*, em sentido geral (modo de vida) e universal; (ii) *culturas humanas* em sentido geral, mas referente a distintos grupos situados no tempo e no espaço; e (iii) cultura como o conjunto de *atividades intelectuais e artísticas* (ciência e arte).

¹ Historiador com mestrado em ciência política pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é pesquisador da Fundação João Pinheiro (MG) desde 1977. Atualmente ocupa o cargo de coordenador de relações federativas e sociedade da Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura do Brasil. E-mail: Bernardo.machado@cultura.gov.br.

O sentido (i) pode ser compreendido em dois níveis: abstrato e concreto. No primeiro nível, cultura humana existe apenas no plano das ideias, como possibilidade ou projeto, já que não há um modo de viver que seja comum a toda a humanidade; ao contrário, o que existe é uma enorme diversidade. Talvez seja possível encontrar características compartilhadas por todos os seres humanos, como a capacidade de simbolizar, mas isso não significa que seja possível – na verdade, não é mesmo desejável – construir uma cultura humana uniforme. Por outro lado, deve-se reconhecer que há um processo concreto de globalização cultural que se reflete, por exemplo, na standardização mundial de produtos, serviços e hábitos de consumo, no crescente movimento de pessoas e mercadorias pelo planeta, no alcance cada vez maior da comunicação eletrônica e na formação de redes e instituições governamentais e não governamentais de nível internacional e global.

No sentido (ii) há inúmeras possibilidades de subdivisão, que se referem a modos de vida próprios de distintos grupos humanos, classes sociais e territórios. No terceiro sentido também cabem subdivisões. A tradicional distinção entre os campos erudito, popular e massivo (ou da indústria cultural) permanece válida, pelo menos do ponto de vista analítico. Nessa perspectiva, esses campos podem ser compreendidos como “tipos ideais”, objetos de análise que o pesquisador destaca e focaliza para conhecer mais a fundo a sociedade, mas que na vida real se encontram entrelaçados.²

A adoção dos três grandes conceitos de cultura – cultura humana, culturas humanas e atividades intelectuais e artísticas (divididas nos campos erudito, popular e da indústria cultural) – não elimina a conhecida complexidade que envolve o termo, mesmo porque o significado (iii), que é mais restrito, está englobado no (ii), que, por sua vez, está contido no significado (i).

² Pode-se distinguir esses três campos da produção intelectual e artística considerando o objetivo principal de cada um e a espécie de público que suas respectivas obras visam alcançar. Partindo desses critérios, entende-se por indústria cultural o campo de produção cujo principal objetivo é obter rentabilidade econômica (lucro); para tanto, busca atingir o maior público possível. O campo erudito é aquele cujas obras se destinam prioritariamente aos próprios pares (os intelectuais e os artistas) e cujo objetivo principal é a obtenção de prestígio e distinção social dos criadores e de seus consumidores. O campo da cultura popular, por sua vez, reúne as múltiplas manifestações que objetivam fortalecer a coesão das comunidades às quais são dirigidas. Essa tipologia não considera as tecnologias nem as espécies de obras ou produtos. Sendo assim, é possível falar, por exemplo, em teatro de tipo “industrial” (o chamado teatro comercial), em teatro de tipo “erudito” (chamado experimental) e em teatro de tipo “popular” (como as encenações e os cortejos de festas religiosas e agrícolas). As mudanças de campo alteram as relações sociais implicadas. Assim, a música anônima da festa popular, quando transplantada para as partituras e para a sala de concerto, perde sua força de coesão comunitária e ganha em distinção e atribuição de prestígio ao compositor, ao maestro, aos músicos da orquestra e ao público do concerto. Os rituais populares, quando expostos ao mercado turístico, deslocam-se do campo da cultura popular para o campo da indústria cultural, e assim por diante... (ver a esse respeito: BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982).

2. Os direitos culturais

Embora o Artigo 215 da Constituição da República Federativa do Brasil (CF/88), que abre a seção de cultura, faça menção explícita aos direitos culturais – “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais” –, essa mesma Constituição não chega a listá-los. Esse não é um fato inusitado, pois até mesmo a Unesco, órgão das Nações Unidas responsável pela cultura, reconhece a necessidade de elaborar um inventário dos direitos culturais, pois eles se encontram formulados de maneira fragmentada e dispersa nos inúmeros documentos normativos sobre os direitos humanos. A falta de consenso a respeito de quais são os direitos culturais dá lugar a diferentes maneiras de tipificá-los, nomeá-los e defini-los. Embora a Unesco tenha encomendado a um grupo de intelectuais a elaboração de uma declaração específica sobre os direitos culturais,³ o autor deste artigo arrisca-se a propor, de antemão, uma lista de próprio punho, feita com base na leitura sistemática dos documentos das Nações Unidas que tratam do tema: convenções, declarações e recomendações.⁴ A lista proposta é a seguinte: direito à identidade e à diversidade cultural (ou direito à memória ou, ainda, direito à proteção do patrimônio cultural); direito à participação na vida cultural (que inclui os direitos à livre criação, ao livre acesso, à livre difusão e à livre participação nas decisões de política cultural); direito autoral; e direito/dever de cooperação cultural internacional (ou direito ao intercâmbio cultural).

106

O direito à identidade e à diversidade cultural, que tem origem no século XVIII no âmbito dos Estados nacionais, é elevado ao plano internacional após a Segunda Guerra Mundial, quando ocorrem verdadeiros saques ao patrimônio cultural dos países ocupados. Em 1954, a Unesco proclama a Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, documento em que os Estados-membros se comprometem a respeitar os bens culturais situados nos territórios dos países adversários, assim como a proteger seu próprio patrimônio em caso de guerra. O movimento ambientalista, que ganha ímpeto a partir da década

3 Ver SYMONIDES, Janusz. Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos. <http://www.unesco.org/issj/rics/158>. Nesse artigo, o autor cita o chamado Grupo de Friburgo, formado por especialistas encarregados de preparar um projeto de declaração sobre os direitos culturais. O grupo não concluiu seus trabalhos.

4 Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948); Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966); Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos (1966); Convenção Universal sobre Direito de Autor (1952); Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado (1954); Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966); Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972); Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976); Recomendação sobre o Status do Artista (1980); Declaração do México sobre Políticas Culturais (1982); Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989); Informe da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento (Nossa Diversidade Criativa – 1996; Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) e Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005).

de 1970, também contribui para a elevação desse direito ao plano mundial. Em 1972, a Unesco aprova a Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em que se considera que a deterioração e o desaparecimento de um bem natural ou cultural constituem um empobrecimento do patrimônio de todos os povos do mundo. O vínculo entre patrimônio cultural e natural é reforçado na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001), na qual se defende o princípio de que a diversidade cultural é tão necessária para o gênero humano quanto a diversidade biológica para a natureza; por isso, deve ser reconhecida e protegida em benefício das gerações presentes e futuras.

Destaca-se a preocupação com a sobrevivência de culturas específicas, como proposto na Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular (1989). Considerando que a cultura popular deve ser protegida por e para o grupo cuja identidade expressa, e reconhecendo que as tradições evoluem e se transformam, esse documento preconiza que aos Estados cabe, prioritariamente, apoiar a pesquisa e a documentação dessas manifestações. Mas, temendo que a cultura popular venha a perder vigor sob a hegemonia da indústria cultural, recomenda-se aos Estados que incentivem a salvaguarda dessas tradições não só dentro das comunidades das quais procedem mas também fora delas. Também específico é o caso das minorias étnicas, religiosas e linguísticas, tratado pela ONU em dois documentos: no Pacto dos Direitos Civis e Políticos (1966), é assegurado aos membros desses grupos o direito de ter sua vida cultural, professar e praticar sua religião e utilizar seu idioma; e na Declaração sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes às Minorias Nacionais, Étnicas, Religiosas e Linguísticas (1992), os Estados são chamados a assumir a responsabilidade primeira pela proteção da identidade cultural das minorias que habitam seus territórios. Cabe citar, finalmente, a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005). Esse documento defende a inclusão das variáveis culturais nos planos nacional e internacional de desenvolvimento e reafirma o direito soberano dos Estados de implantar políticas de proteção das identidades culturais de suas populações.

107

O direito à livre participação na vida cultural foi proclamado no Artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948): “Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de aproveitar-se dos progressos científicos e dos benefícios que deles resultam”. Analisando documentos posteriores, pode-se subdividir o direito à participação na vida cultural em quatro categorias: direito à livre criação, ao livre acesso, à livre difusão e à livre participação nas decisões de política cultural.

A Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural (1976) considera a participação na vida cultural e o acesso à cultura como duas dimensões da mesma realidade. O acesso estimula a participação e vice-versa. Nesse documento, a participação na vida cultural é definida como a “possibilidade efetiva, garantida a

qualquer grupo ou pessoa, de expressar-se, comunicar, atuar e criar livremente”; e o acesso é entendido como “a oportunidade para que todos – particularmente por meio da criação de condições socioeconômicas adequadas – possam se informar, se formar, conhecer, compreender e desfrutar livremente dos valores e bens culturais”. A Recomendação sobre o Status do Artista (1980) reafirma a essencialidade da livre criação e convoca os Estados a ajudar a criar e sustentar “não apenas um clima de encorajamento à liberdade de expressão artística mas também as condições materiais que facilitem o aparecimento de talentos criativos”. Nos termos desse documento, fica evidente que o fomento às artes e a melhoria das condições de trabalho dos artistas são premissas necessárias e imprescindíveis à plena efetividade do direito à participação na vida cultural.

No que diz respeito à difusão, o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos, com base no Artigo 19 da Declaração Universal, assegura a todas as pessoas a liberdade de procurar, receber e difundir informações e ideias de qualquer natureza, independentemente de considerações de fronteiras, verbalmente ou por escrito, em forma impressa ou artística, ou qualquer outro meio de sua escolha. Por fim, a Declaração do México sobre as Políticas Culturais (1982) postula a ampla participação dos indivíduos e da sociedade no processo de tomada de decisões que concernem à vida cultural. Para tanto, recomenda multiplicar as ocasiões de diálogo entre a população e os órgãos de cultura, por meio da descentralização territorial e administrativa das políticas culturais.

108

O direito autoral foi reconhecido na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) e reafirmado na Convenção Universal sobre Direito de Autor (de 1952, revista em 1971): “Toda pessoa tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica, literária ou artística da qual seja autor”, diz o Artigo 27 da declaração. Essa garantia foi conquistada por artistas e intelectuais ainda durante a Revolução Francesa⁵ e adquiriu status de regulamentação internacional na Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (1886). Três argumentos justificam o direito autoral: ele estimula os indivíduos a criar, lhes assegura maior autonomia, porque os liberta da tutela da Igreja Católica, das cortes monárquicas e de famílias abastadas, como ocorria antes, e, em última instância, estimula o livre desenvolvimento das ciências e das

5 Na história do direito autoral há uma segunda vertente, do chamado *copyright* inglês, cuja origem é completamente diversa do *droit d'auteur*, que surge na França. O *copyright* é um privilégio instituído pela monarquia inglesa, ainda no século XVII, que outorga a uma corporação de editores a exclusividade para imprimir textos e confiscar obras não autorizadas pelo poder real. Monopólio e censura estão na origem do *copyright*, ao contrário do direito de autor, que nasce da luta dos autores para proteger seus interesses perante os editores. Outra diferença importante é que o *copyright*, ao contrário do direito autoral, não reconhece o componente moral da propriedade intelectual. Ver a esse respeito: TRIDENTE, Alessandra. *Direito autoral: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

artes. Reforça esses argumentos a tese de que a propriedade intelectual é a mais legítima e pessoal das propriedades, pois as obras, além da dimensão material, possuem uma dimensão moral, são como emanações da personalidade do autor.

Na doutrina jurídica há uma discussão a respeito da natureza do direito autoral. Em geral ele é enquadrado na categoria de “composto”: o componente moral é situado no direito de personalidade e o componente patrimonial no direito de propriedade. Há consenso apenas a respeito de seu enquadramento no direito à propriedade intelectual, que inclui, além do direito autoral, o direito à propriedade industrial, que incide sobre marcas e patentes. No entanto, a Declaração Universal dos Direitos Humanos inclui num mesmo dispositivo – o Artigo 27 – os direitos autoral e à participação na vida cultural, porque ambos se referem às atividades intelectuais e artísticas. Sendo assim, o direito autoral pode ser perfeitamente enquadrado entre os direitos culturais, categoria ainda pouco explorada pela doutrina jurídica, mas que compõe, junto com os direitos civis, políticos, econômicos e sociais, o conjunto maior dos direitos humanos.

O direito/dever de cooperação cultural internacional foi proclamado na Declaração de Princípios da Cooperação Cultural Internacional (1966): a cooperação cultural é um direito e um dever de todos os povos e de todas as nações, que devem compartilhar seus saberes e conhecimentos, diz seu Artigo 5º. Essa Declaração considera o intercâmbio cultural essencial à atividade criadora, à busca da verdade e ao cabal desenvolvimento da pessoa humana. Afirma que todas as culturas têm uma dignidade e um valor que devem ser respeitados e que é por meio da influência que exercem umas sobre as outras que se constitui o patrimônio comum da humanidade.

109

O vínculo entre os direitos à identidade e à cooperação é profundo. Se, por um lado, é reconhecido o direito de cada povo de defender seu próprio patrimônio, por outro, esses mesmos povos têm o dever de promover o intercâmbio entre si. Dessa forma, nenhum país, região, grupo étnico, religioso ou linguístico poderá invocar suas tradições para justificar qualquer tipo de agressão, pois acima dos valores de cada um está o patrimônio comum da humanidade, cujo enriquecimento se dá na mesma proporção em que o intercâmbio cultural é incrementado.

3. Os significados da palavra “cultura” na Constituição Federal de 1988

Percorrendo a Constituição Federal (CF/88), constata-se que as palavras “cultura” e “cultural” são utilizadas ora no sentido (ii), como os modos de vida dos grupos formadores da sociedade brasileira, ora no sentido (iii), como o campo das atividades intelectuais e artísticas. Ocorrem algumas incongruências terminológicas, justificáveis pela complexidade dos termos, mas que podem confundir os intérpretes. A nomenclatura utilizada para “patrimônio” ora aparece como “patri-

mônio histórico e cultural;⁶ ora como “histórico-cultural”;⁷ ora como “patrimônio cultural brasileiro”.⁸ No Artigo 23 (inciso III) surge a separação entre os bens de valor “histórico, artístico e cultural”⁹ e no inciso imediatamente posterior está escrito “artístico ou cultural”.¹⁰ Já no Artigo 24, a esses mesmos bens são acrescidos os de valor “estético”.¹¹ Como na Constituição o patrimônio é associado aos “modos de criar, fazer e viver” dos grupos formadores da sociedade brasileira,¹² era de esperar que a palavra “cultural”, nesses casos, fosse empregada no sentido (ii), pelo menos esse parece ser o significado contido na expressão “patrimônio cultural brasileiro” (Artigo 216). No entanto, a separação entre “histórico” e “cultural” sugere que esse último termo é mais restritivo, ou seja, relativo às atividades intelectuais e artísticas. Na distinção entre “cultural”, “artístico” e “estético”, por sua vez, parece implícita a intenção de destacar a arte como um componente especial do patrimônio.

A palavra “cultural” aparece pela primeira vez na Constituição no Artigo 4º, que versa sobre os princípios que regem as relações internacionais do Brasil. No parágrafo único desse artigo, a Constituição se refere à busca que o Brasil deve empreender em prol da “integração econômica, política, social e cultural dos povos da América Latina”.¹³ Aqui parece evidente o sentido (iii) do termo. Referências à atividade intelectual, artística e científica (sem uso das palavras “cultura” ou “cultural”) aparecem no artigo sobre a liberdade de expressão.¹⁴ Termos correlatos, como “autores”, “criadores” e “intérpretes”, estão nos dispositivos que tratam do direito autoral.¹⁵ O termo “trabalho intelectual” aparece no artigo que proíbe distingui-lo do trabalho técnico e manual.¹⁶

A seção sobre a educação estabelece, no Artigo 210, que o “respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais”¹⁷ deve ser assegurado quando da fixação dos conteúdos mínimos do Ensino Fundamental. Nesse caso, “culturais”, embora esteja separado de “artísticos” (talvez para enfatizar esse segundo termo), está vinculado ao sentido (ii), pois o termo “valores” remete à cultura “nacional”,

6 Artigo 5º: LXXIII.

7 Artigo 30: IX.

8 Artigo 216: caput e parágrafo 1º.

9 Artigo 23: III.

10 Artigo 23: IV.

11 Artigo 24: VIII.

12 Artigo 216: II.

13 Artigo 4º: parágrafo único.

14 Artigo 5º: IX.

15 Artigo 5º: XXVII, XXVIII e XXIX.

16 Artigo 7º: XXXII.

17 Artigo 210: caput.

e o termo “regional” com certeza se refere aos modos de viver característicos das cinco regiões brasileiras (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul).

A separação de “artístico” e “cultural” e o vínculo entre cultura nacional e regional estão presentes também no capítulo da comunicação social. Quando estabelece os princípios que devem reger a programação das emissoras de rádio e televisão, a Constituição determina-lhes o dever de promover a “cultura nacional e regional”,¹⁸ por meio da “regionalização da produção cultural, artística e jornalística”.¹⁹

No caput do Artigo 215, o primeiro que trata especificamente da questão cultural, também há referência à “cultura nacional”. O significado aqui parece ser o (ii), mas uma leitura mais atenta permite outra interpretação: a cultura nacional como o legado intelectual e artístico do Brasil (sentido iii). De fato, o mesmo enunciado que fala em “cultura nacional” garante o “acesso às fontes” dessa cultura e o apoio, o incentivo e a valorização de suas “manifestações culturais”.²⁰ É ilógico garantir aos brasileiros o “acesso” a um modo de vida, posto que todos os nacionais, por definição, estão imersos nele. Também o termo “manifestações culturais” aproxima-se do sentido (iii), embora sugira algo mais geral, como a dizer que nessa categoria cabem manifestações tanto eruditas quanto populares. No entanto, os dois parágrafos do mesmo Artigo 215 remetem ao sentido (ii). O primeiro refere-se às manifestações das culturas “indígenas e afro-brasileiras”²¹ e o segundo cria a possibilidade de fixar, em lei, datas comemorativas “de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais”.²² Já no parágrafo 3º, objeto da emenda constitucional que instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC), os sentidos (ii) e (iii) estão igualmente presentes. Fala-se em produção, promoção, difusão e democratização do acesso aos bens culturais (sentido iii) como também na valorização da “diversidade étnica e regional” brasileira.²³ Uma fusão dos dois sentidos aparece no inciso III, que introduz entre os objetivos do PNC a “formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões”²⁴ (grifo nosso). Ressalte-se nesse dispositivo a preocupação com a profissionalização da atividade de gestor cultural.

No mesmo parágrafo do PNC surge o termo “desenvolvimento cultural”, elevado a objetivo maior do plano. Expressão idêntica é utilizada no capítulo da ciência e tec-

18 Artigo 221: II.

19 Artigo 221: III.

20 Artigo 215: caput.

21 Artigo 215: parágrafo 1º.

22 Artigo 215: parágrafo 2º.

23 Artigo 215, parágrafo 3º, inciso V.

24 Artigo 215, parágrafo 3º, inciso III.

nologia, que propugna incentivar o mercado interno a fim de viabilizar “o desenvolvimento cultural e socioeconômico, o bem-estar da população e a autonomia tecnológica do país”.²⁵ A inter-relação conceitual entre cultura e desenvolvimento é recente e implica uma dupla argumentação. De um lado estão os que defendem a necessidade de levar em conta as especificidades culturais de cada país (sentido ii) nos projetos de modernização econômica. O crescimento do Japão, que reúne tradição e modernidade, é sempre lembrado. De outro lado, fala-se em “economia da cultura” (sentido iii), identificada como um setor em franco crescimento e potencial gerador de renda e emprego. Fala-se até mesmo no papel da educação e da cultura como propulsoras da chamada nova economia ou economia do conhecimento, na qual a ciência, a tecnologia e a capacidade de simbolizar ocupariam lugar de destaque.²⁶ Nesse sentido, o investimento em cultura é tido como estratégico para o desenvolvimento econômico-social como um todo.

No Artigo 216, que trata do “patrimônio cultural brasileiro”, o sentido (ii) é predominante. Note-se que o uso do termo “brasileiro”, em vez de “nacional”, denota uma perspectiva mais ampla, que inclui a diversidade cultural do país, pois a esse patrimônio estão expressamente vinculadas a identidade, a ação e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira,²⁷ “seus modos de viver, fazer e criar”.²⁸ Entretanto, a esse mesmo patrimônio são vinculadas as “formas de expressão”, “as criações científicas, artísticas e tecnológicas” e “as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais”,²⁹ que remetem explicitamente ao sentido (iii). Já o inciso 5º, que faz referência aos “conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”,³⁰ reúne os significados (ii) e (iii). Destaca-se nesse dispositivo a inter-relação entre os patrimônios cultural e natural. O sentido (iii) está presente também no parágrafo 6º, incluído via emenda constitucional, que faculta aos estados e ao Distrito Federal a criação de fundos de incentivo à cultura. Como a emenda do PNC, essa também objetiva fomentar a economia da cultura.

4. Os direitos culturais na Constituição brasileira

Ao analisar a CF/88, verifica-se que os direitos culturais estão presentes em vários dispositivos. O direito à identidade e à diversidade cultural está bem detalhado na Constituição. Os artigos 215 e 216 referem-se, de forma geral, à proteção da iden-

tidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, mas o Artigo 215 especifica determinadas culturas: “O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras [...]”. Ao citar explicitamente essas culturas – o que lhes assegura proteção especial –, o constituinte brasileiro parece ter se preocupado com a reparação de injustiças históricas cometidas contra esses grupos, como o genocídio de inúmeras tribos e a escravidão de índios e negros africanos. Preocupou-se, igualmente, com o risco de extinção de modos de viver, fazer e criar dessas culturas, o que fica nítido em outros artigos, como o 231, que reconhece a especificidade da organização social dos índios, seus costumes, línguas e tradições, e também o 216 (parágrafo 5º), que determina o tombamento de todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.³¹ Para ambos os grupos, a Constituição reconhece ser o território uma fonte genuína de identificação cultural, pois assegura aos índios e às comunidades quilombolas a posse definitiva das terras que tradicionalmente ocupam.³²

Contudo, dar proteção especial não significa desmerecer as culturas de outros grupos participantes do “processo civilizatório nacional”, citados mas não especificados no Artigo 215. Com certeza o constituinte quis referir-se a outros povos colonizadores além dos portugueses, como os espanhóis e os holandeses, e aos imigrantes, como italianos, alemães, sírios, libaneses, turcos, húngaros, poloneses, japoneses, chineses e latino-americanos, entre outros, que vieram para o Brasil particularmente a partir da segunda metade do século XIX. De fato, os brancos portugueses, os povos negros africanos e os povos indígenas não são os únicos formadores da cultura brasileira. Além das matrizes culturais que forjaram originalmente a sociedade brasileira, reúnem-se no território nacional culturas de imigrantes de vários lugares do mundo. Hoje, o Brasil é um amálgama de pessoas de origens as mais diversas e emerge como uma das raras nações em que a diversidade cultural é sentida e vivida como uma vantagem, um valor a ser preservado.

Ao repassar o conjunto de dispositivos relacionados à proteção e à promoção da identidade e da diversidade étnica e regional do Brasil – incluindo os artigos sobre a educação e a comunicação já referidos –, é possível concluir que a sociedade brasileira, por meio de seus constituintes, elegeu esse direito como o alicerce sobre o qual devem ser erguidas as políticas culturais, sejam elas da União, dos estados, dos municípios ou do Distrito Federal.³³

25 Artigo 219.

26 Ver: GIDDENS, Anthony. Globalização, desigualdade e estado do investimento social. In: UNESCO. *Informe mundial sobre a cultura: diversidade cultural, conflito e pluralismo*. São Paulo-Paris: Moderna-Unesco, 2004, p. 64-71.

27 Artigo 216: caput.

28 Artigo 216: II.

29 Artigo 216: I, III e IV.

30 Artigo 216: V.

31 Artigo 216: parágrafo 5º.

32 Ver, sobre as terras de quilombos, o Artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias.

33 No entanto, há vozes que questionam a validade desse direito, assim como a consistência dos direitos culturais como um todo, como se pode ver na seguinte passagem: “Não existe direito ao sexo. Não é possível fazer valer esse direito. Da mesma maneira, não existe um direito à identidade, assim como não existe um direito à saúde, por exemplo. Não existe um direito à saúde. [...] Não existe direito à identidade. Existe, eventualmente, um direito ao fornecimento de algumas coisas que precedem a identidade, mas não é a identidade, ela mesma. Se

O direito à criação é assegurado no Artigo 5º, que diz serem livres “a manifestação do pensamento” e a “expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação”.³⁴ Registre-se que esses dispositivos estão no capítulo que trata dos direitos e das garantias individuais, cujas cláusulas são pétreas, ou seja, não podem ser suprimidas da Constituição.³⁵ Para reforçá-los há o Artigo 220, do capítulo da comunicação social, no qual é “vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística”, e também o Artigo 206, da educação, que estabelece o princípio da “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar o pensamento, a arte e o saber”.

Os direitos ao acesso e à difusão estão citados no Artigo 215: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”, diz o enunciado principal desse artigo. O acesso à cultura está implícito também no Artigo 208, da educação, que diz ser dever do Estado garantir o “acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística”,³⁶ e no Artigo 227, que estabelece como dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente o direito à cultura.

A liberdade de difusão permanece incipiente, porque depende da regulamentação do capítulo da comunicação social, particularmente do artigo 221, que estabelece como princípios que a programação das emissoras de rádio e televisão deve atender à “regionalização da produção cultural, artística e jornalística, conforme percentuais estabelecidos em lei” e ao “estímulo à produção independente”.³⁷ Desde 1991 tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 256, que regulamentou esses princípios, mas ainda não logrou aprovação por causa da resistência dos grandes meios de comunicação. As emissoras de televisão brasileiras, apesar de ter sido criadas na década de 1950 com alcance local e regional, na década de 1960 se filiaram a grandes redes nacionais sediadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. A partir de então retransmitem conteúdos produzidos nesses centros e reduzem ao mínimo a grade de programação local. Isso resultou no definhamento do mercado de trabalho para artistas e técnicos de outras regiões do país, no êxodo forçado dessa mão de obra

nós tivermos uma concepção monolítica do direito à cultura e se nós pousarmos nossa ideia de direito à cultura sobre outros direitos mais duros, e esses têm que ser duros mesmo, estaremos contribuindo muito mais para uma enorme confusão negativa no mundo da cultura do que propriamente abrindo as portas, como queremos, para uma cidadania definida, em termos de uma prática cultural tão consciente quanto é possível termos consciência e controle da dinâmica cultural” (COELHO, Teixeira. A cultura é um mar de paradoxos. In: *Encontros temáticos: cultura, política e direitos*. Rio de Janeiro: Unesco–Sesc–Faperj, 2002, p. 19).

34 Artigo 5º: IV e IX.

35 Ver Artigo 60, parágrafo 4º.

36 Artigo 208: V.

37 Artigo 221: II e III.

para os grandes centros e, mais grave, na pálida expressão da diversidade cultural nas telas da televisão brasileira. Há entre os princípios constitucionais e a operação das redes de televisão uma evidente dissonância, relacionada não apenas à pífia expressão da diversidade cultural mas, sobretudo, ao descumprimento de um dos objetivos fundamentais da República Federativa, o de reduzir as “desigualdades sociais e regionais”, conforme determina o Artigo 3º da Constituição.³⁸

Cabe registrar, de passagem, que a liberdade de criação e difusão não é absoluta. A limitação a essa liberdade situa-se no princípio fundamental que rege os direitos humanos – a dignidade da pessoa humana –, ou seja, atitudes que ferem esse princípio não são passíveis de expressão livre, como as manifestações racistas, a apologia da guerra e do terrorismo, a homofobia, a propaganda nazista e os ataques à honra e à reputação das pessoas. A Constituição prevê a maioria dessas exceções.

O direito à participação nas decisões de política cultural está previsto no parágrafo 1º do Artigo 216, no qual se diz que o poder público deve promover e proteger o patrimônio cultural brasileiro “com a colaboração da comunidade”. Como o conceito constitucional de patrimônio é amplo, pois inclui todos os modos de viver, fazer e criar (as artes inclusive), o princípio da colaboração com a comunidade pode ser estendido às políticas culturais como um todo, porque então deixa de fazer sentido a tradicional separação de fomento às artes e proteção do patrimônio “histórico”, os dois campos em que comumente se dividem as ações públicas de cultura. Em decorrência, conclui-se que a comunidade pode e deve ser chamada a participar de todas as decisões concernentes à política cultural, seja pelos meios previstos na Constituição – plebiscitos, referendos e iniciativa popular de leis³⁹ –, seja por outros instrumentos já consagrados na prática democrática do país: audiências públicas, conferências, conselhos, comissões paritárias e orçamento participativo.

O direito autoral, na Constituição brasileira, é garantido pelo Artigo 5º, que está no capítulo dos direitos e deveres individuais e coletivos.⁴⁰ Atualmente, com a expansão dos meios eletrônicos de comunicação, que possibilitam uma ampla e inédita reprodução de textos, sons e imagens, surgiram inúmeras polêmicas em torno do direito autoral, que evidenciam uma ambiguidade existente no interior dos direitos culturais. De um lado está o direito de acesso aos bens da cultura, e, do lado oposto, o direito autoral. Entretanto, aos poucos vai se chegando a um consenso sobre a necessidade de harmonizar a liberdade que têm os autores de fazer uso exclusivo de suas obras com a liberdade dos outros de acessar e fruir esses bens. No entanto, vale lembrar que o direito autoral já reconhece a função social da propriedade intelectual, pois fixa um prazo no qual o autor e seus her-

38 Artigo 3º: III.

39 Artigo 14: I, II e III.

40 Artigo 5º: XXVII e XXVIII.

deiros são proprietários das obras; findo esse prazo, as obras caem em domínio público, ou seja, ao fim e ao cabo elas se tornam propriedade coletiva. Muito diferente de outros tipos de propriedade, como os imóveis, que permanecem, sucessivamente, sob o domínio de herdeiros.

O direito/dever de cooperação cultural está previsto no Artigo 4º da Constituição, que inclui, entre os princípios que regem as relações internacionais do Brasil, a “prevalência dos direitos humanos”, a “autodeterminação dos povos”, a “não intervenção”, a “igualdade entre os Estados”, a defesa da “solução pacífica dos conflitos” e a “cooperação entre os povos para o progresso da humanidade”.⁴¹

O Brasil fez uma opção histórica em defesa da paz que o está levando a exercer influência internacional cada vez maior. Pouco a pouco o país vai se tornando um interlocutor qualificado para o diálogo intercultural, recomendado pelas Nações Unidas como o caminho mais adequado para a conquista da paz e da segurança internacionais. Paz não como ausência de conflitos, porque isso é ilusório – os conflitos podem até mesmo promover avanços –, mas paz como a possibilidade de solucionar conflitos por meios não violentos. Essa possibilidade é assegurada pelo regime democrático, mas a democracia precisa ser aprofundada para dar conta da realidade pós-Guerra Fria, na qual a cultura e as identidades culturais passaram a moldar os padrões de coesão e também de conflito entre pessoas, grupos e nações. Na atualidade, as discórdias não se dão apenas por questões ideológicas, políticas ou econômicas. O fim da Guerra Fria liberou forças culturais reprimidas que hoje se definem pela religião, por idioma, história, valores, costumes, instituições e até mesmo pela autoidentificação subjetiva das pessoas.⁴² Nesse contexto, já não basta que a democracia seja política, econômica e social, ela tem de ser também cultural. E a democracia cultural, entre outras características, é o regime que põe em prática os direitos culturais.

É possível dizer que no Brasil existe uma base constitucional suficientemente robusta para alicerçar políticas culturais democráticas. Na CF/88, questões relativas à cultura, em todos os seus significados, perpassam sete dos nove títulos em que se divide o texto constitucional. Portanto, é lícito concluir que a cultura é um componente estrutural e estruturante da Constituição. No entanto, ainda falta à maioria dos governos e à sociedade como um todo reconhecer o papel estratégico das políticas culturais na promoção e proteção dos direitos culturais.

41 Artigo 4º: incisos de I a X e parágrafo único. Há dois incisos – VI e VII – que se referem à paz.

42 Ver: HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997, p. 18-19.

Referências bibliográficas

- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. Em: www.senado.gov.br.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- COELHO, Teixeira. A cultura é um mar de paradoxos. In: *Encontros temáticos: cultura, política e direitos*. Rio de Janeiro: Unesco–Sesc–Faperj, 2002.
- CUÉLLAR, Javier Perez de (Org.). Nossa diversidade criadora. Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas–Brasília: Papyrus–Unesco, 1997.
- GIDDENS, Anthony. Globalização, desigualdade e estado do investimento social. In: UNESCO. *Informe mundial sobre a cultura: diversidade cultural, conflito e pluralismo*. São Paulo–Paris: Moderna–Unesco, 2004.
- HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações e a recomposição da ordem mundial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- ONU. Declaração Universal dos Direitos Humanos. Nova York, 1948.
- _____. Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais. Nova York, 1966.
- _____. Pacto Internacional dos Direitos Cívicos e Políticos. Nova York, 1966.
- _____. Declaração sobre os Direitos das Pessoas Pertencentes às Minorias Nacionais, Étnicas, Religiosas e Linguísticas. Nova York, 1992.
- SYMONIDES, Janusz. Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos. Em: www.unesco.org/issj/rics158.
- TRIDENTE, Alessandra. *Direito autoral: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.
- UNESCO. Convenção Universal sobre Direito de Autor. Paris, 1952.
- _____. Convenção sobre a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado. Paris, 1954.
- _____. Declaração de Princípios da Cooperação Cultural Internacional. Paris, 1966.
- _____. Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Paris, 1972.
- _____. Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural. Paris, 1976.
- _____. Recomendação sobre o Status do Artista. Paris, 1980.
- _____. Declaração do México sobre as Políticas Culturais. México, 1982.
- _____. Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Paris, 1989.
- _____. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Paris, 2001.
- _____. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Paris, 2005.



INTEGRAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS: ENTRE AS IDEIAS DE ALIANÇA e SISTEMA

Francisco Humberto Cunha Filho¹

Introdução

Entre os muitos problemas que circundam e medeiam as políticas culturais está a falta de integração entre planos e realizações dos entes públicos que formam a República Federativa do Brasil. Referida anomalia ocorre por razões múltiplas, que vão desde a quase inexistência de atuação estatal, em alguns casos, até a ausência de compreensão do que sejam competências compartilhadas entre União, estados, Distrito Federal e municípios.

¹ Bacharel (Unifor), mestre (UFCE) e doutor (UFPE) em direito; professor do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade de Fortaleza (Unifor) (mestrado e doutorado); advogado da União; membro da Rede de Políticas Culturais; integra o Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito da Unifor. Para a redação deste escrito, recebeu a especial colaboração de Stephanie Christine de Lima Fontinele, acadêmica de direito na Universidade de Fortaleza; bolsista da Fundação Cearense de Amparo à Pesquisa (Funcap).

Para combater este e outros defeitos, o país discute a instituição de um Sistema Nacional de Cultura, que, como tudo relacionado ao setor, é recebido sob torrentes de questionamentos, quase todos perscrutando se efetivamente a nova medida trará melhorias e, sobretudo, se embute censura ou direcionamento da atividade cultural ou dos detentores de responsabilidades sobre ela, o que inclui artistas, público, congregações e gestores culturais.

Nota-se que o quadro envolve o desafio de encontrar solução para equacionar atuações do Estado no âmbito da cultura, inclusive realizando prestações e aportes, sem que isso implique inaceitável diminuição da liberdade criativa, associativa e das autonomias envolvidas nas atividades do campo da cultura, tanto as finalísticas quanto as instrumentais.

O sistema proposto aparenta estar envolvido em forte ambiguidade: ao mesmo tempo que estimula comportamentos-padrão de políticas culturais, exigindo de todos estruturas análogas (conselhos, planos e fundos de cultura), exibe a ambição de se constituir por meio de alianças, uma vez que pressupõe adesão dos entes públicos que, inclusive, foram instados a assinar protocolos de adesão. Adesão, aliás, é palavra fortemente apropriada, porque o pacto tem, *prima facie*, minuta única, seja para estado rico, desenvolvido e populoso, seja para um com características opostas. Situação semelhante se repete com os municípios.

O intento deste escrito é refletir sobre a proposta de integração de políticas culturais, por meio de um sistema estatal, tentando saber em que medida, dentro de nossa realidade política, jurídica e social, devem se manifestar as ideias de aliança (enquanto margem para configurações diversificadas do pacto cultural) e de sistema (tomado essencialmente na dimensão de valores mais unitários e universais).

1. Sistema de cultura em ambiente federativo, republicano e democrático

A Constituição Federal diz que a República Federativa do Brasil caracteriza-se por ser um Estado democrático de direito. Significa que o desenvolvimento de suas políticas deve levar em consideração os elementos republicanos, federativos e democráticos.

Filosoficamente, federação é uma forma de organização dos estados que harmoniza simultaneamente unidade e diversidade de valores, com base na consideração dos lugares, observados no contexto dos países e até da humanidade, no que muito se emparelha com as atuais aspirações para as políticas do setor cultural (HAMILTON, MADSON e JAY, 2001).

Por seu turno, os muito próximos conceitos de república e democracia somente se materializam na presença de elementos como poder emanado, realizado e direcionado ao povo, igualdade, liberdade e convivência de valores e direitos individuais com práticas que levem à realização do bem comum (KELSEN, 2000).

Em um Estado democrático, desde que se superou a fase estritamente liberal das relações, é imperioso que haja políticas promotoras da liberdade de expressão, das atividades intelectual e artística, e das manifestações de consciência ou crença. Assim, para fazer valer o princípio do pluralismo político, inclusive na específica manifestação de pluralismo cultural, é indispensável o apoio ao conjunto de tais manifestações, bem como a garantia da participação popular. Participar, num regime ditatorial, é uma concessão. No entanto, numa democracia, é um direito fundamental. Participar, de maneira opinativa e deliberativa, na nossa democracia, é um direito juridicamente sagrado do cidadão.

A sociedade não mais deseja que o Estado apenas seja omissivo para que os direitos possam ser exercitados, mas, ao contrário, exige uma atuação por parte do poder público para que os direitos indispensáveis a uma existência digna sejam garantidos. Diz-se que a valorização da cultura está diretamente ligada ao grau de democracia e aceitação do pluralismo (CUNHA FILHO, 2002).

120

Desse modo, em solos democráticos não pode haver, por exemplo, a chamada ditadura da estética ou hierarquia em relação às manifestações culturais. Aliás, no direito positivo brasileiro, constitui ilícito penal qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, das manifestações artísticas e coisas análogas. Em consequência, os titulares de direitos culturais – indivíduos, coletividades específicas e toda a sociedade – podem se utilizar de todo instrumento processual existente no nosso ordenamento jurídico para garantir a defesa e a efetivação de seus direitos.

2. Aspectos uniformes e universais

O termo “cultura” vem sendo utilizado em diversas ocasiões, atribuindo, assim, à palavra inúmeros significados, às vezes até contrários. É possível enumerar alguns deles: 1) cultura como o conjunto de conhecimentos de uma pessoa, fazendo referência aos indivíduos escolarizados; 2) cultura como sinônimo de “arte”, “artesanato” e “folclore”; 3) cultura como um conjunto de crenças, ritos, mitologias e demais aspectos imateriais de um povo. Verifica-se, assim, que o termo “cultura” se presta a uma diversidade amplíssima de designações (CUNHA FILHO, 1999).

No seu sentido antropológico, cultura é tudo o que é feito e valorado pelo homem. A palavra “cultura” tem origem latina, vem do verbo *colere*, que significa cultivar, tratar (HOUISS, 2001).

Segundo Werner Jaeger (1995), cultura é a totalidade das manifestações e formas de vida que caracterizam um povo. Em nossa realidade, para efeito de operacionalizar a normatividade brasileira, é imperioso conceber a cultura de forma limitada. Fica claro que, quando se tratam de normas sobre artes, tradições e o saber, nosso ordenamento faz referência à cultura. Assim, podemos definir cultura como toda produção humana ligada ao ideal de aprimoramento, tendo como objetivo constante a dignidade da pessoa humana.

Os direitos culturais são aqueles direitos atinentes às artes, à transmissão de conhecimentos e à memória coletiva, havendo em todos esses uma relação entre o passado, o presente e o futuro. Desse modo, podemos conceituar os direitos culturais como sendo aqueles referentes às artes, à memória coletiva e à transmissão de saberes, que asseguram o conhecimento e o uso do passado, interferindo no presente e possibilitando planejamentos para o futuro, do mesmo modo a serviço da dignidade humana.

Para os jusnaturalistas, fundamentais são os direitos humanos, sendo estes compreendidos como as prerrogativas que nascem com a pessoa e existem independentemente de estarem fixados em um documento escrito, sendo, inclusive, superior a tal documento, mesmo que formalmente não os reconheça.

Essa compreensão naturalista é antagônica ao entendimento dos adeptos do positivismo, que majoritariamente defendem ser direitos fundamentais apenas os que estão expressos, fixados em documento escrito, no âmbito de cada país.

Canotilho (1991) e Miranda (1998) ensinam que os direitos fundamentais são reconhecíveis tanto por seu conteúdo quanto por sua forma. Quanto à forma, é necessário que estejam elencados em uma Constituição para que possam ser reconhecidos como direitos fundamentais. Quanto ao conteúdo, será considerado direito fundamental se concorrer para a efetivação do núcleo que justifica a existência de qualquer direito em um ordenamento jurídico democrático, a dignidade da pessoa humana.

Possuem status de fundamentais os direitos culturais inseridos no texto constitucional bem como aqueles que, mesmo não expressos na Constituição, tenham existência tão significativa a ponto de ser incluída nos princípios que informam a fundamentalidade. Recebem, assim, proteção quanto à supressão do ordenamento jurídico e têm, como regra, aplicabilidade imediata do ponto de vista de sua eficácia jurídica.

Uma série de direitos culturais está inserida no Artigo 5º da Constituição brasileira, gozando, assim, da prerrogativa de cláusula pétrea, ou seja, são insuprimíveis: os direitos autorais (XXVII), a liberdade de expressão artística (IX) e o patrimônio histórico e cultural (LXXIII) são exemplos. Desse modo, nenhum intérprete pode negar-lhes o status de fundamental.

121

Além da classificação dos direitos culturais como direitos fundamentais, convém admitir a importância que a cultura tem como fator de desenvolvimento não apenas por gerar divisas mas sobretudo por observar dialética e criticamente as relações que se processam nos âmbitos social e econômico. Esse quadro remete aos direitos de terceira dimensão, relacionados ao desenvolvimento dos povos.

Quando se trata de direitos culturais, deve-se ter duas compreensões: uma *stricto sensu* e outra *latu sensu*. Quanto à primeira, compreendem-se os direitos culturais restritivamente, ao lado de outros, como os sociais e os econômicos, por exemplo, tornando-os, assim, facilmente identificáveis e, conseqüentemente, ampliando o potencial de efetivação. Quanto à interpretação *latu sensu*, tem-se a cultura como base de todos os direitos fundamentais (HÄBERLE, 1997).

3. Garantias para a diversidade cultural

As políticas devem criar condições para a produção de bens e serviços culturais diversificados. Assim, observando a realidade brasileira, cada estado-membro e cada município devem definir sua política cultural e realizá-la utilizando os meios que julgarem mais adequados, mas sem descuidar que integram um contexto federativo.

De forma a garantir a diversidade cultural, são apresentados princípios que permeiam o ordenamento constitucional sobre cultura, princípios estes decorrentes dos fundamentos da República, encartados no Artigo 1º da Constituição.

O princípio do pluralismo cultural consiste na possibilidade da existência simultânea das mais diferentes manifestações culturais, sem que haja nenhuma superioridade de uma em relação às outras. Assim, é preciso assegurar o pluralismo cultural, de forma que o Estado não tenha preferência por manifestação cultural específica. Isso, contudo, não representa proibição para que em momentos e por razões constitucionais estabeleça prioridades de atendimento e de proteção.

Com o princípio da participação popular, pretende-se que haja efetiva interferência da cidadania nas ações públicas culturais, conforme determina o parágrafo 1º do Artigo 216 na Lei Maior: "O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro [...]".

A essência do princípio da atuação estatal como suporte logístico está em que as expressões culturais devem ficar a cargo de toda a sociedade, já que, quando exercidas de forma livre, indicam os sentimentos da sociedade para com o *modus vivendi* adotado. Assim, o Estado deve ter uma atuação preponderantemente de suporte, para que se manifeste o protagonismo da sociedade.

Pelo princípio do respeito à memória coletiva, as atividades referentes à cultura não podem negligenciar os valores memoriais das distintas coletividades que formam a sociedade brasileira.

Quanto às garantias dos direitos culturais, presta-se como exemplo o contido no parágrafo 3º do Artigo 216 de nossa Carta Magna: "A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais". Para além do transcrito, asseguram os direitos culturais inúmeros outros instrumentos assecuratórios, desde os de natureza processual – como a ação popular e a ação civil pública – até os decorrentes da própria estrutura do Estado Democrático de Direito, a exemplo da participação popular e do direito de petição a qualquer dos poderes constituídos (BARROSO, 2000).

4. Matriz histórica e perspectiva funcional

Tem-se o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) como embrião do Sistema Nacional de Cultura (SNC). O Pronac, instituído pela Lei nº 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, é um programa no qual se encontra inserida a ideia de organização sistêmica, conforme pode ser visto em seu Artigo 31:

Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o governo federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos estados, e nos municípios.

Nota-se que o dispositivo transcrito almeja otimizar e fazer com que haja uma integração entre os entes políticos da federação, distribuindo competências e visando ao desenvolvimento cultural por meio da obtenção e da viabilização de recursos. Desse modo, não se pode desconsiderar esse marco intencional.

Análise mais acurada permite observar que o Sistema Nacional de Cultura foi inaugurado em seu aspecto normativo desde a promulgação da Constituição Federal de 1988, que adotou o federalismo cooperativista. Contudo, do ponto de vista econômico, ao se manifestar essencialmente por meio dos fundos de participação e por ações pontuais e esporádicas, é praticamente invisível; em decorrência, sua timidez é tão acentuada a ponto de haver a convicção de sua inexistência. Temos, assim, até hoje, em termos de visibilidade, um sistema de cultura ainda muito acanhado, e do ponto de vista operacional, dependente de ações, acordos e convênios.

Em termos lógicos, a existência do SNC pode ser evidenciada por meio da materialização e do funcionamento de alguns subsistemas, como os de museus e bibliotecas, visto não ser possível haver subsistemas sem existir um sistema.

Devido à existência de entes de menor abrangência territorial e menor potencial econômico, ao se tratar do Sistema Nacional de Cultura, é fundamental que sejam buscadas soluções diferenciadas para que cada um possa cumprir os deveres culturais sob sua responsabilidade.

Um sistema para as políticas públicas de cultura precisa ter estrutura dinâmica, não podendo seguir um modelo estático, tendo em vista os diferentes objetos e as oscilantes prioridades do campo cultural. As peculiaridades da cultura também inibem que o SNC simplesmente adote moldes de outros tradicionais sistemas existentes no país. A estrutura adequada de um Sistema Nacional de Cultura precisa viabilizar a racionalidade no desenvolvimento das políticas culturais, fazendo com que, de um lado, os entes que o integram evitem executar ações repetidas, e, por outro, se omitam simultaneamente de dada obrigação legal ou constitucional. Desse modo, é imperioso que haja distribuição equitativa das responsabilidades entre a União, os estados-membros e os municípios, o que não é simples, porém factível. A partir da lógica que estrutura as federações, sem prejuízo da reflexão mais complexa que se impõe, devem ficar a cargo da União as ações de interesse nacional ou de uma pluralidade de estados; aos estados, atribuições de interesse de mais de um município ou de todo seu território; e aos municípios, as de interesse local. Para a concretização do SNC, ademais, é fundamental o estabelecimento de um suporte pecuniário estável nas três esferas de poder.

124

Não se pode confundir o Sistema Nacional de Cultura com o Sistema Federal da Cultura, ambos coordenados pela União. O Sistema Nacional de Cultura tem como objetivo integrar todos os demais subsistemas, enquanto o sistema federal se refere a uma parte daquele, integrando apenas os órgãos públicos de cultura dessa esfera de poder.

5. Axiologia da integração: os fins condicionam os meios

É grande o desafio de estruturar o SNC em virtude da necessidade de se sopesarem múltiplos valores e intentos, que podem ser suscitados com base em questões fundamentais: O que se tem? O que se quer? O que se pode? O que se deve?

Respondê-las dá a dimensão da realidade existente, propiciando a busca de melhorias, mas não a qualquer custo, em virtude do devido respeito à ética que anima os valores constitucionalmente consagrados.

O que se tem? A baixa integração dos entes públicos

As políticas culturais geralmente são feitas de forma estanque. Integram-se, portanto, é necessário. Contudo, considerando a força centrípeta do federalismo brasileiro, deve-se evitar que sejam avocadas para a União tarefas que devem

ser distribuídas entre os estados-membros e os municípios. Se tal equívoco se consumir, as atividades ficarão concentradas nas mãos de um só ente federativo, impedindo a integração entre todos e, conseqüentemente, os respectivos desenvolvimentos culturais.

Tem-se também uma realidade que exhibe, ainda, a pouca importância que é atribuída à cultura e aos direitos culturais, tanto pela maioria dos administradores públicos como pela própria sociedade, que consideram de maior importância resolver outros problemas sociais, como saúde, educação, habitação e emprego. Assim, pensa-se equivocadamente que o desenvolvimento do setor cultural só deve ser buscado depois que atendidas as referidas necessidades básicas. E o erro reside em não considerar que a predisposição social para soluções definitivas dos problemas estruturantes somente é obtida com o desenvolvimento da consciência de cidadania, o que se lapida com os investimentos culturais.

O que se quer? Integração

Objetiva-se implantar políticas culturais permanentes e mutuamente estimuladoras, o que será possível por meio de uma integração dos entes federados. Desejam-se estabelecer parcerias, promovendo o desenvolvimento do setor cultural, com base na conjugação de esforços.

125

A integração dos diversos entes da federação deve produzir uma organização sistemática, a partir da qual se definem as competências de cada um, de modo a evitar vácuos gerenciais e de atuação, desperdício de recursos com ações repetidas e uma série de outras anomalias resultantes dos isolamentos até agora averiguados.

É importante, para a referida integração, que sejam criados sistemas estaduais e municipais compatíveis entre si e aos sistemas federal e nacional. A engenharia de cada sistema referido deve contemplar a possibilidade de funcionamento independente e autônomo, a despeito de sempre buscar as mútuas e simultâneas coligações.

O que se pode? O constitucionalmente permitido

Do ponto de vista formal, na construção do Sistema Nacional de Cultura, os que capitaneiam a proposta podem fazer tudo o que está permitido pelas leis e pela Constituição, mas devem ponderar a justa medida, para que a solução integrativa das políticas culturais não se transmute em problemas cruciais para o setor, como a diminuição das responsabilidades e peculiaridades locais, o que pode ocorrer caso se insista demasiado em dado padrão de política pública e de gestão.

Em síntese, não é recomendável ir ao extremo do legalmente possível.

O que se deve? O eticamente aceitável

Questiona-se a respeito do que seria mais adequado e ético no âmbito da integração cultural. Nenhuma ação nesse setor pode violar, por exemplo, a autonomia garantida constitucionalmente aos entes, necessitando, assim, de meios lícitos, legítimos, adequados e eficientes.

São inaceitáveis até mesmo estímulos para que os pactuantes abram mão de prerrogativas inalienáveis, que lhes são conferidas pela Constituição. Almeja-se um sistema com políticas que respeitem os princípios e os valores da democracia pluralista que permeia o ordenamento jurídico brasileiro.

6. Formalidades integrativas

A adesão ao Sistema Nacional de Cultura exige dos interessados o cumprimento de formalidades para nele adentrar e permanecer. As principais delas merecem mínima reflexão.

Planos de cultura

126

Os planos de cultura são instrumentos que estabelecem as metas a ser atingidas pelos entes federados no que se refere a seus anseios culturais. Tais planos permitem que a sociedade e os outros entes saibam o que pretendem os demais; isso gera segurança para que sejam firmados futuros pactos entre eles. Desse modo, é imprescindível o Plano Nacional de Cultura, devendo, também, os estados e os municípios elaborarem os seus.

A definição das ações a ser executadas por esses entes é obtida por meio da elaboração desses planos e, por isso, é necessário que revelem os reais anseios da sociedade.

Conferências e conselhos de cultura

As ações culturais de um sistema demandam deliberações sobre o que deve ser integrado. Como já mencionado, os planos de cultura devem representar os verdadeiros anseios da sociedade. Por tal razão, é necessário que sejam realizadas consultas aos diretamente interessados, daí a notável importância das conferências e dos colegiados de cultura, que têm o papel de acompanhar as políticas para o setor desde o momento em que são estabelecidas diretrizes e metas até a execução cotidiana.

Essa participação é particularmente necessária no campo cultural porque, segundo a Constituição, neste setor, o Estado deve atuar com a colaboração da comunidade. Em termos democráticos, representa a ampliação de práticas, uma vez que se vivencia a migração da democracia representativa para a participativa.

Órgão executivo próprio para a cultura

Um órgão executivo próprio para a cultura é necessário para as interlocuções dentro do sistema e para com a sociedade, bem como para a efetivação das políticas definidas. A responsabilidade para que sejam devidamente executadas as deliberações deve ficar a cargo de uma autoridade executiva preparada para a gestão cultural, autoridade esta que, para executar as políticas culturais, necessita de instrumentos adequados e suficientes.

Recursos financeiros especificamente destinados à cultura

O SNC, na mesma intensidade com que prevê direitos, consigna responsabilidades a seus participantes. Uma dessas responsabilidades – que se transmuta em verdadeira garantia de materialização das políticas adotadas – é a existência o mais permanente possível de recursos financeiros.

Para que tal desiderato se materialize, impõe-se a criação de fundos que, supostamente, devem seguir o parâmetro de objetivos, composição e gestão do Fundo Nacional da Cultura (FNC).

Por meio do Fundo Nacional da Cultura são adotados objetivos como estimular a distribuição equitativa dos recursos entre as regiões para ser aplicados em projetos culturais. Cabe, também, ao FNC fornecer recursos para o desenvolvimento de atividades que sedimentem fundamentos de nossa República, como o pluralismo político, que no âmbito da cultura se expressa pela variante “pluralismo cultural”.

As verbas componentes do FNC vêm de uma pluralidade de fontes, como recursos do Tesouro Nacional, doações, auxílio de entidades de diversas naturezas, inclusive de organismos internacionais, arrecadações dos concursos de prognósticos e loterias federais.

A criação dos fundos estaduais e municipais não deve inibir a instituição de outros mecanismos de fomento, quando viáveis e adequados, a exemplo do chamado mecenato cultural ou do sistema de editais.

Como amplamente conhecido, por meio do mecenato o poder público renuncia a parte dos impostos que deveria receber para que o contribuinte, juntando o dinheiro dessa renúncia a uma fração de seu próprio, apoie um projeto cultural.

O sistema de editais possibilita repasses diretos de recursos públicos a projetos e ações que para tanto se qualifiquem em disputa pública.

127

7. Reflexos da adesão ao SNC

Estando definido o veio pecuniário do Sistema Nacional de Cultura, é completamente possível haver diferenciação no tratamento entre os entes que formalmente estiverem integrados e os que optarem por não fazê-lo, sob pena de ser injustificada a necessidade de adesão ao sistema. No entanto, os direitos culturais continuam a ser devidos a todos, o que faz com que apenas sejam adotadas medidas diferentes, como a intensidade e as facilidades no repasse de recursos.

Estímulos integrativos

Quanto às diferenças no que se refere ao acesso aos recursos, às benesses pecuniárias do Sistema Nacional de Cultura, os entes formalmente integrantes do sistema teriam acesso aos repasses automáticos (fundo a fundo), bem como permaneceriam com o direito de pleitear os repasses voluntários (o padrão atual). Quanto aos não formalmente integrantes, só teriam acesso aos repasses voluntários.

Esse tratamento diferenciado não fere a isonomia com a qual devem ser tratados todos os entes de uma federação, pois o mesmo tipo de repasse é ofertado a todos, caso cumpram as condições do sistema.

8. Conclusão

Suprindo as necessidades básicas, a humanidade busca resolver suas carências físicas e ampliar as faculdades mentais e espirituais, o que cotidianamente acentua a importância, a necessidade e a utilidade da cultura.

Para fazer face às demandas no referido campo, o poder público tem a obrigação de planejar e implantar políticas que sejam ao mesmo tempo eficazes no cumprimento dos fins a que se destinam e racionais relativamente aos recursos empregados.

Tais exigências são particularmente importantes para a realidade brasileira, por causa das peculiaridades de organização do país, que se estrutura como uma federação de milhares de entes autônomos (União, estados, Distrito Federal e municípios), todos com competências e responsabilidades simultâneas relativamente à cultura.

Em circunstâncias tais, qualquer pessoa que reflita sobre o tema considera importante que as atuações de tantos entes sejam sincronizadas, harmônicas e de mútua ajuda. Tal orquestração recebe o nome de "sistema", que, tirante uma ou outra querela filosófica que a expressão evoca, é ideia amplamente aceita.

Não tão pacífico, contudo, é o formato substancial do sistema a ser adotado; e um dos maiores debates reside em torno da preponderância de aspectos centralizadores ou de fomento às autonomias. Em tal debate, a observação do contexto que evoca a criação do SNC, no qual se fazem presentes elementos como federação, república, democracia, identidade e diversidade cultural, dignidade humana e autonomia, aponta para um justo equilíbrio entre as opções que se apresentam.

Referido equilíbrio não pode ser medido nos pratos de uma balança ou em fita métrica, mas com a constante e sensível observação das realidades. Por essa razão, dificilmente o SNC será um dia definitivamente construído, porque invariavelmente, para ter legitimidade deve espelhar a substância do objeto cujas políticas que almeja organizar, a cultura, têm por característica essencial ser dinâmicas.

Referências bibliográficas

- BARROSO, Luís Roberto. *O direito constitucional e a efetividade de suas normas: limites e possibilidades da Constituição brasileira*. Rio de Janeiro: Renovar, 2000.
- CANOTILHO, Joaquim José Gomes. *Direito constitucional*. Coimbra: Almedina, 1991.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Análise da concepção, estrutura e funcionamento da "Lei Jereissati"*. Sobral: Casa da Cultura, 2003.
- _____. *Direitos culturais como direitos fundamentais no ordenamento jurídico brasileiro*. Brasília: Brasília Jurídica, 2000.
- _____. *Teoria e prática da gestão cultural*. Fortaleza: Unifor, 2002.
- _____. *Federalismo cultural e sistema nacional de cultura: contribuições ao debate*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- HÄBERLE, Peter. *Hermenêutica constitucional. A sociedade aberta dos intérpretes da Constituição: contribuição para a interpretação pluralista e "procedimental" da Constituição*. Tradução de Gilmar Ferreira Mendes. Porto Alegre: Sérgio Antônio Fabris Editor, 1997.
- HAMILTON, A.; MADSON J.; JAY. *El federalista*. Tradução espanhola de Gustavo R. Velasco. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAEGER, Werner. *Paideia - A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KELSEN, Hans. *A democracia*. Tradução de Vera Barkow et alli. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MIRANDA, Jorge. *Manual de direito constitucional – Tomo IV – Direitos fundamentais*. Coimbra: Coimbra Editora, 1998.



a FÁBRICA DO FUTURO, a nuvem e o chão

César Piva¹

A Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual tem sede na cidade de Cataguases, em Minas Gerais, Brasil. Atua em rede em diversas cidades no Brasil, em Cabo Verde, Angola, Moçambique e Portugal, na dimensão da transformação social com base na formação e na retenção de jovens talentos e de novas lideranças em pequenas e médias cidades, articuladas e conectadas em rede. Uma residência criativa desenvolvida por meio de processos colaborativos que articulam percursos formativos e trabalho criativo com ferramentas tecnológicas.

A Fábrica do Futuro foi inaugurada em julho de 2005 como Ponto de Cultura do programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, e em sua trajetória seus diversos projetos possibilitam a profissionalização de jovens e adultos em várias áreas: pesquisa e roteiro, vídeo e áudio; animação; trilha sonora; fotografia; design; programação web; pesquisa; ativismo em redes sociais; jornalismo cultural, pesquisa, produção e gestão. Todos qualificados por meio de residências criativas presenciais e virtuais, em contato permanente com técnicos, especialistas, educadores e profissionais do mercado audiovisual, de universidades e de ações de intercâmbio nacional e internacional.

¹ Gestor cultural da Fábrica do Futuro – Residência Criativa do Audiovisual.

A Fábrica do Futuro tem como metodologia de formação a realização permanente de Residências Criativas (Recria), presenciais e virtuais, por meio da aproximação e do desenvolvimento entre seus participantes em formação, em constante diálogo intergeracional com educadores de universidades e profissionais de mercado. As experiências presenciais, aliadas a percursos formativos em novos espaços de aprendizado a distância, articuladas a redes criativas e sociais presentes na rede mundial de computadores, fecham o roteiro principal de formação da Fábrica do Futuro.

A plataforma eletrônica da Fábrica do Futuro na internet permitiu a construção de uma ferramenta dinâmica que possibilita, para além da difusão de conteúdos e comunicação, a instituição de um espaço de formação e trabalho criativo, de diálogo hipermediático com expansão e aperfeiçoamento constantes. O e.AR – Espaço de Aprendizado em Rede é um ambiente virtual que tem como missão a implantação de novas metodologias de formação e ferramentas tecnológicas com base no desenvolvimento colaborativo de ideias, roteiros, projetos e produtos.

Por fim, a Fábrica do Futuro conta com recursos de inúmeros projetos, mas, sobretudo, sua dimensão de “sustentabilidade” está estruturada por meio de redes de cooperação, trabalho criativo, formação multidisciplinar e cidadã, protagonismo e autonomia.

Nesse sentido, seu público estratégico é formado por jovens de 16 a 29 anos, que participam de um intenso percurso de formação, experiências e trabalho criativo que tem a perspectiva de gerar oportunidades sustentáveis; um centro de produção de conteúdos audiovisuais a partir da convergência de mídias e tecnologias em curso, para distribuição e difusão em múltiplas plataformas digitais, como TV digital, telefonia móvel e internet; um centro de excelência em formação, criação, produção e difusão cultural.

*A fábrica do futuro deverá ser aquele lugar em que o homem aprenderá, juntamente com os aparelhos eletrônicos, o quê, para que e como colocar as coisas em uso. E os futuros arquitetos fabris terão de projetar escolas ou, em termos clássicos, academias, templos de sabedoria. Como deverá ser o aspecto desses templos, se estarão materialmente assentados no chão, se flutuarão como objetos semimateriais, se serão quase totalmente imateriais, é uma questão secundária. [Wilém Flusser, *O mundo codificado* (2007)].*

É no contexto da reinvenção do espaço público, global e local, que a Fábrica do Futuro orienta um “novo chão de fábrica”, com base em uma nuvem de sete palavras: cidade, cultura, comunicação, conhecimento, criatividade, cidadania e ciberespaço.

Cidade criativa e desenvolvimento local

Segundo diversos organismos internacionais, a economia da cultura é hoje responsável por cerca de 8% da soma de todas as riquezas produzidas no mundo (PIB mundial) e vem sendo apontada como um dos setores estratégicos para o desenvolvimento sustentável deste século. O conceito surge e ganha importância na década de 1990 com base na ideia de “indústrias criativas”.

No Brasil, considerando sua extensão territorial continental e a concentração urbana em mais de 5 mil municípios, o tema da economia criativa se vê confrontado com os princípios e as orientações da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da Unesco, e da Agenda 21 da Cultura. O tema também se insere no advento em escala global da chamada “migração digital”, em um mundo cada vez mais conectado e de convergência tecnológica, envolvendo TV, telefonia móvel, internet e redes sociais.

Nesse contexto, experiências em todo o mundo comprovam que o momento é extremamente favorável a iniciativas que promovam novos modelos de desenvolvimento sustentável com base em um novo olhar para pequenas e médias cidades, que combinem a expansão de políticas públicas e a indução de novas oportunidades econômicas para sua população.

Essas experiências são respostas locais, que, em geral, são capazes de integrar educação, comunicação, juventude e geração de oportunidades, negócios, trabalho e renda, baseadas em novas cadeias criativas e produtivas. Programas que tenham impactos políticos, simbólicos e econômicos, que sejam referência na gestão de desenvolvimento humano sustentável por meio de criatividade local.

Nesse sentido, a cidade de Cataguases, com cerca de 70 mil habitantes, é detentora do maior acervo arquitetônico modernista do interior do país, tendo seu patrimônio tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Esse cenário modernista do início do século passado também foi palco da obra de Humberto Mauro, considerado fundador do cinema nacional.

Sua riqueza cultural transcorre historicamente ao lado de sua economia, que desde 1905 é lastreada pela força da indústria têxtil e da energia elétrica, grandes empregadores locais e financiadores de cultura e educação na região. Atualmente, além de metalurgia, mecânica e comércio, a região tem grande impulso na mineração e, em especial, nos últimos dez anos, ganham força novamente na cidade inúmeras iniciativas de responsabilidade cultural e social desenvolvidas por importantes instituições e empresas locais.

É nesse contexto que surge, em 2003, um amplo Programa de Cultura e Desenvolvimento Local em Cataguases envolvendo uma rede de cooperação horizontal, com agentes culturais, sociais e empresariais de inúmeras instituições públicas e privadas da região. Um programa de interesse público de longo prazo que tem como objetivo central o alcance de um impacto geracional na cidade, com foco estrutural na economia criativa do setor audiovisual e nas novas tecnologias.

Desde então, as quatro principais instituições locais, ligadas ao Terceiro Setor, mobilizam mais de 5 mil pessoas mensalmente, por meio de diversas ações de cultura, educação, esportes, meio ambiente, saúde e cidadania. Juntas geram cerca de 250 postos diretos de trabalho. Ao longo desses anos, mais de mil pessoas foram formadas e capacitadas nas áreas de gestão, comunicação e técnicas, como pesquisa e roteiro, produção e gestão, jornalismo cultural, patrimônio cultural material e imaterial, roteiro, edição de vídeo e áudio, fotografia, cinema de animação, captação de som e trilha sonora, designer, programação web, dramaturgia, cenografia, figurino, platô, iluminação, elétrica e maquinária.

Destaca-se também nesse período a criação, na cidade, de um memorial da obra de Humberto Mauro, de uma incubadora cultural, de três portais eletrônicos especializados, de uma unidade móvel de cinema itinerante e de dois festivais de cinema. Todas as ações com articulação, intercâmbio e redes de cooperação, com projeção nacional e internacional.

A cidade conta com uma estrutura razoável de serviços urbanos, logística de transportes e uma rede hoteleira com capacidade para 300 leitos. Nos equipamentos culturais destacam-se dois cinemas e teatros, um teatro de arena, um centro de tradições, duas galerias de exposição e museus.

Atualmente, estima-se em 10 milhões de reais o investimento médio de recursos de projetos e parcerias que já mobilizam anualmente a economia da cultura em Cataguases. Esses recursos são captados por seus agentes principais por meio de leis de incentivo fiscais, fundos públicos, patrocínios diretos, comercialização de produtos e serviços.

O desafio desse programa para os próximos anos é transformar Cataguases em centro de excelência em formação e produção de conteúdos audiovisuais com vocação estratégica de mercado para o público infantojuvenil, mercado em plena ascensão em todo o país.

Em 2010, a realização da segunda edição do Festival Ver e Fazer Filmes (www.festivalverefazerfilmes.com.br) e de uma primeira grande produção cinematográfica, o filme *Meu Pé de Laranja Lima* (<http://filmemeupedelaranjalima.blogspot.com>), confirma esses objetivos.

Redes colaborativas, trabalho criativo e cidades educadoras na perspectiva de políticas públicas de cultura e educação e a indução da economia criativa da cultura e tecnologia, sobretudo com a implantação de um Consórcio Intermunicipal de Cultura e Educação e um Polo Audiovisual, Animação e Mídias Digitais na cidade de Cataguases e região.

Principais iniciativas no período

- Inauguração do Centro Cultural Humberto Mauro (2002).
- Fundação do Instituto Cidade de Cataguases (2003).
- Realização da primeira edição do Festival Cineport (2005).
- Inauguração do Ponto de Cultura da Fábrica do Futuro (2005).
- Inauguração do Memorial Humberto Mauro em novembro (2006).
- Inauguração do Portal da Fábrica do Futuro e da Residência Criativa (2007).
- Realização da primeira edição da Rede Geração Digitaligada de Webvisão (2007).
- Realização do 1º Festival Ver e Fazer Filmes (2008).
- Realização da primeira edição do projeto Tela Viva (2009).
- Formação das redes de cooperação internacionais – Rede Cineport e Raia (2009).
- Lançamento da proposta do polo audiovisual no Fórum DiverCidades Criativas (2009).
- Realização do 2º Festival Ver e Fazer Filmes (2010).

Principais parceiros

- Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho – Energisa.
- Instituto Cidade de Cataguases.
- Instituto Francisca de Souza Peixoto – Cia. Industrial Cataguases.
- Instituto Votorantim – Cia. Brasileira de Alumínio.
- Laboratório de Mídias – Universidade Federal de Minas Gerais.
- Secretaria de Estado da Cultura – governo de Minas Gerais.
- Ministério da Cultura – governo federal.
- Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae).
- Vivo Telecomunicações.

Principais iniciativas e parcerias nos últimos três anos

2010

FESTIVAL VER E FAZER FILMES A segunda edição foi realizada em agosto de 2010 e contou com a participação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Ponti-

fícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e de coletivos de jovens do Brasil, de Cabo Verde, de Portugal, de Moçambique e de Angola. Parcerias: Sebrae, Fundação Ormeo Junqueira Botelho e empresa Energisa.

2009

POLO DE AUDIOVISUAL, ANIMAÇÃO E MÍDIAS DIGITAIS Realização do Programa DiverCidades Criativas, envolvendo as cidades de Cataguases, Mirai e Leopoldina, na indução de um programa inovador de economia criativa da cultura na região com foco na criação de produção audiovisual, de animação, microcinema e mídias digitais. Parcerias: Sebrae e diversas instituições locais.

PROGRAMA VIVO LAB Reúne iniciativas de formação, experimentação e produção, nas quais o audiovisual está em diálogo permanente com diferentes áreas do conhecimento, da arte e da cultura. Com foco na formação interdisciplinar, o programa estimula experiências de redes sociais colaborativas na internet (webtv e rádio), com a promoção de núcleos produtivos em diversas localidades do país, por meio de fóruns e residências criativas presenciais e virtuais, em espaços de aprendizado em rede e a distância. No estado de Minas Gerais, envolverá diversas organizações, universidades, coletivos e Pontos de Cultura em todo o território nacional. Parceria: operadora Vivo.

TELA VIVA DE CULTURA E CIDADANIA Projeto itinerante para difusão e formação de público em oito cidades da região da Zona da Mata mineira, por meio de uma unidade móvel de TV e cinema e o registro de manifestações culturais de cada comunidade beneficiada pelo projeto. Parcerias: Instituto Votorantim e Companhia Brasileira de Alumínio.

FESTIVAL CINEPORT Festival de cinema de países de língua portuguesa com três edições: Cataguases, em 2005; Lagos, Portugal, em 2006; e João Pessoa, na Paraíba, em 2007. A Fábrica do Futuro, em parceria com a Fundação Ormeo Junqueira Botelho, realiza as oficinas de TV do Programa Rede Geração Digitaligada e, a partir de 2009, a criação da Rede Cineport de núcleos em Angola, Cabo Verde, Moçambique e Portugal.

2008

FESTIVAL VER E FAZER FILMES Evento anual de formação envolvendo escolas universitárias de cinema do Brasil e do exterior. A primeira edição, realizada em dezembro de 2008, contou com a participação da Escola Superior de Teatro e Cinema de Portugal (ESTC), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Federal Fluminense (UFF). Além dos universitários, participaram do festival cerca de 250 pessoas de Cataguases, organizadas por meio de diversas

oficinas técnicas promovidas com recursos do Sebrae. Parcerias: Fundação Ormeo Junqueira Botelho e empresa Energisa.

REDE GERAÇÃO DIGITALIGADA DE WEBVISÃO Projeto para produção de conteúdo cultural envolvendo cinco cidades da região por meio de uma experiência regional inédita de webtv. Parcerias: Fundo de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG).

CIDADES INVISÍVES Projeto de formação, capacitação e difusão cultural em todo o estado de Minas Gerais por meio de uma ação consorciada da Fábrica do Futuro, da Rede Minas de Televisão e do Ponto de Cultura Contato – Centro de Referência da Juventude de Belo Horizonte. Essa ação envolve Pontos de Cultura e afiliadas da TV Minas em Minas Gerais. Parceria: Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura.

2007

PONTO BRASIL Organização e coordenação da TV Teia, em 2006 e 2007, nos encontros nacionais de Pontos de Cultura. Participação da produção de interprogramas e programas “cultura ponto a ponto” junto à TV Brasil. Parceria: Programa Cultura Viva.

CONEXÃO DIGITAL – CIDADES DIGITAIS Projeto de criação e produção com foco no conteúdo do patrimônio cultural e educativo, material e imaterial, para difusão por internet e telefonia móvel. Parceria: empresa Vivo.

NO FIO DA MEMÓRIA Projeto em parceria com o Instituto Museu da Pessoa para registrar a memória operária da indústria têxtil. Parceria: Instituto Francisca de Souza Peixoto.

Endereços na internet

www.fabricadofuturo.org.br

www.festivalverefazerfilmes.com.br

www.vivolab.com.br

www.festivalcineport.org.br

www.divercidadescriativas.org.br

PROCESSOS ENDÊMICOS ATIVADOS POR PICADAS¹

Jussara Pinheiro de Miranda²

1. Picadas

1.1. A picada de Uberlândia – forças da natureza

Sobre um palco montado em praça pública, uma bailarina dança a variação da princesa Florine – balé *Pássaro Azul* – em dada hora e dia dos anos 1980, por causa do Festival de Dança do Triângulo, na cidade de Uberlândia/MG.

Um pedaço separa-se do resto da cidade em celebração coletiva, a observar nada mais, nada menos, aquilo que todos gostaríamos de ter: a perfeição, a beleza e o encantamento da bailarina.

Como uma picada na alma, fui surpreendida por uma visão sobrepondo-se a outra. Em *composição rizomática*³ (DELEUZE e GUATTARI, 1995), uma dança distinguiu-se no espaço em que a dança já era a própria distinção.

1 Este artigo problematiza o emprego da terminologia “artes cênicas” enquanto referência dominante para o setor da dança; sua utilidade e coerência no que implica padrão norteador no âmbito das políticas públicas para a cultura da dança. O título foi inspirado no projeto videográfico *Muovere Fashion Week* (2007), objeto que vem marcando o trajeto da Muovere Cia de Dança Contemporânea, de Porto Alegre, rumo à tomada de consciência política. Produzido pelo coreógrafo e videocoreógrafo Diego Mac com base no repertório da Muovere, o projeto percebe um “desvio” no olhar, o que entendemos como um efeito de “picada”, que, por contágio direto, exhibe a versão do autor. Disponível em: www.muovere.com.br, no hiperlink Projetos/OLHO.

2 Mestre profissional em inclusão social e acessibilidade pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS), 2010. Graduada em tecnologia em dança pela Universidade Luterana do Brasil (Ulbra, Canoas/RS, 2006). Atividades profissionais: formação, produção e difusão em dança. Direção da Muovere Cia de Dança Contemporânea, de Porto Alegre. Coordenação do Projeto Dança e Sentidos: Procedimentos Artísticos em Dança para Cegos e Portadores de Baixa Visão.

3 Para Deleuze e Guattari (1995), o rizoma se organiza por variação, por expansão, conquista e captura, como uma “picada”, o que viria a ilustrar a *composição rizomática*.

A cena era outra. A dança era outra. “Liberdade, igualdade, fraternidade”⁴ era a composição do novo cenário. No seu eixo, um moribundo dança; o pássaro mais bêbado e maltrapilho, e também o mais azul que já vira. Seu corpo cambaleia, gira, cai e se debate.

Queria ser o moribundo; queria ser sua dança: sentimento bem descrito por Cásia Navas (2009) acerca do – querer ser a coisa toda – da bailarina clássica de Goiânia ao ver os bailarinos do grupo Desvio da Quasar correndo como demônios atrás dos carros.

A experiência estética é fruto de um acontecimento que nos arroja para fora do familiar, do cotidiano, da mesmice, do que sempre acontece, do hábito. Diante do “todo dia a mesma coisa”, é algo que perfura a rotina de maneira violenta, brusca, total. É experiência advinda de uma crise, de um limite, e nos joga em outro estado de percepção, do qual saímos diferenciados (NAVAS, id., p. 51).

O desvio do olhar no jogo em “[...] outro estado de percepção [...]”, não raro, mira pássaros imundos capazes de voar sobre as ideias em conciliação com o brilho da vida.

138

Na forma “[...] violenta, brusca, total [...]”, descrita pela autora, a picada de Uberlândia não teria efeito acaso “[...] um limite [...]” que nos joga em outro estado de percepção não fosse apreciado como um golpe, na visão do moribundo, em vivido profundo e corrente revelando a eclosão espontânea da criatividade cotidiana, fatos que somente acontecem quando alguém os percebe.

O desvio do olhar encaminhado pelo Seminário Internacional de Políticas Públicas Culturais: Teoria e Práxis (2010) foi isso: um treinamento de percepções, um espaço de tempo em acordo, no qual as práticas e suas linguagens atuaram como os golpes necessários para as formulações teóricas.

Entre reclames e satisfações, narramos estórias da Muovere Companhia de Dança,⁵ tecendo um breve relato acerca da administração das gestões públicas culturais para a dança em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, enfatizando as estratégias de sobrevivência da companhia, apresentadas na fala *Muovere Fashion Week Ano 21*.

4 O Movimento Iluminista, ou Século das Luzes, teve seu início no século XVIII, na Revolução Francesa, com o lema “Liberdade, igualdade, fraternidade”. Segundo historiadores, o termo teria influenciado outros movimentos sociais, como a independência das colônias inglesas na América do Norte e a Inconfidência Mineira, ocorrida em Minas Gerais, no Brasil, cuja bandeira por ele é ornamentado.

5 Fundada em 1989 na cidade de Cruz Alta (RS), por Jussara Miranda e colaboradores, transfere suas atividades para Porto Alegre em 1997. Atuação: pesquisa, difusão, produção e criação com foco em responsabilidade social.

A retomada ou tomada de consciência política, ainda que tardias de nossa parte (Cia), iniciam seu aprofundamento há não mais de oito anos. De lá para cá, as políticas públicas para a cultura da dança passaram para as estórias a contar para as próximas gerações de grupos: processos endêmicos ativados por – dolorosas – picadas.

1.2. A picada do moribundo – forças de transformação

O moribundo corria atrás do instante. Entrelaçado nas voluptuosas forças da dança realizava a sua. Sem palco, luzes ou fantasia, furtava os olhares mais desavisados. Envolto no lema “Liberdade, igualdade, fraternidade”, sem saber ou querer, fabricava, no instante, uma visão de mundo transformadora, muito além do tempo daqueles que dela compartilhavam.

Corpo em estado de história, de arte, de crítica, de ética e de estética, de poética e de política era o que presenciávamos. Em estado total de dança, o moribundo contava uma história silenciada nos palcos, picando um a um, na consciência.

Mais do que depois de contemplar *Guernica*; de assistir a *Lemon Tree*;⁶ de desfrutar das arquiteturas coreográficas de *Dialogues 09*;⁷ de ler Clarice Lispector; de presenciar a obra *Bandeira Branca*⁸ e de ler Italo Calvino, o “moribundo” transbordava o tempo da racionalização crítica o senso estético para além de tudo o que fomos preparados a vislumbrar.

139

O que fazer com isso? Transformar-se requer seguir transformando: ponderando, reavaliando e redimensionando a vida para além do senso comum.

As picadas contam muito na experiência individual que liga a pessoa à sua natureza local, estética, moral, religiosa, intelectual, econômica e jurídica, isto é, à bagagem cultural que a precede, arrastando as potências, os deslocamentos e as alternâncias, que se dão no instante e naturalmente, para os dias que seguem. Picadas são instantâneas e surpreendentes e, por isso mesmo, escapam à interpretação da própria pessoa, mais ainda, daquelas que não vivem suas estórias.

6 Filme do diretor israelense Eran Riklis. Lançado em 2008, é a história da luta de uma viúva palestina na Justiça para que sua plantação de limões não seja destruída por seu novo vizinho, o ministro da Defesa de Israel. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Lemon_Tree. Acesso em: 14 jan. 2010.

7 *Dialogues 09* ou *99* aconteceu em Berlim, por causa da (re)abertura do Neues Museum em 2009. O espetáculo sobrou na apresentação do elenco de bailarinos do Sasha Waltz in Guests num prédio esvaziado, cujo propósito foi interagir corpo-performance-espaço em ressignificação de sentidos.

8 A polêmica obra de Nuno Ramos, exibindo três urubus vivos, foi exposta na 29ª Bienal de São Paulo (2010). O espaço da exposição foi invadido por pichadores: “Liberte os urubus”, provocando atos de vandalismo e violência. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>. Acesso em: dez. 2010.

2. Tarefas de casa

2.1. Ou isto ou aquilo

“Quando se tem a lucidez e a humildade de observar, a longo prazo, as histórias humanas, percebe-se que o apogeu de um valor provoca seu declínio”, discorre Maffesoli (2010, p. 60) ao referir-se que não importa o termo empregado (“saturação” pelos sociólogos; “inversão quiasmática” pelos historiadores ou “compensação pelos psicólogos”); é: “uma inversão de polaridade, [que é] *causa* e [é] *efeito* de uma profunda mutação societal ou antropológica” (grifo nosso).

Refletir é importante, seja somente e por enquanto um acordo com a lucidez, sobre a possibilidade de a dança ter ultrapassado o tamanho dos braços das artes cênicas, tendo subsumido no corpo da dança.

Marila Velloso (2009), ao discorrer sobre modos de organização política da dança na sua atuação na escolha de seus representantes e organização de coordenações por área, cita Navarro (2005), que, subentendido pela autora, afirma:

[...] quando uma instância pública de Estado planeja e contempla a existência de uma determinada área, é porque prevê e reconhece a demanda se organizando a partir dela. [...] É preciso ressaltar a importância de se reconhecer nas propostas artísticas e institucionais e o modo como se estrutura politicamente a dança.

No portal da Funarte, os setores – dança, circo e teatro – apresentam-se como áreas distintas, subentendendo uma ação pensada com base em um conjunto de percepções de diferentes organizações políticas das áreas, incluindo seus significados imateriais e subjetivos. Mensagens como as apresentadas no portal viajam rápido para as profundezas do imaginário social, quer queira, quer não, destacando-se mais no esforço de manter a dança nos auspícios das artes cênicas por conforto do que na certeza de a ela pertencer de fato.

O conjunto de ações que formam o Plano Nacional de Dança (PND) afirma suas razões no trabalhador, ou seja, no processo de valorização do feitor da coisa artística. Dessa premissa, de nada serve agarrar-se como dança nas artes cênicas, forçando a sua vetorização sobre aspectos binários: *ou isto ou aquilo*, carecendo de acostumar-se com a autonomia da dança fora do emaranhado cênico.

Enfim, a dança para ser reconhecida não precisa ser só cênica, basta ser dança, o que já é muito e bastante. Uma arte cênica, sim, mas antes de tudo, arte que acontece no e pelo corpo que dança e que, nesta ação, questiona e soluciona provisoriamente problemas que lhe são singulares e próprios [...] (ARRAIS, 2009).

De nada serve, portanto, agarrar-se como dança no cênico, como cultura da dança na diversidade, na cidadania, no empoderamento e no protagonismo, se a dança não tiver espaço para eclodir sua cultura de VIDA muito antes de sua cultura de DANÇA. Videntes como o moribundo de Uberlândia escapam à lógica dos contratos sociais, ademais, à da indistinção.

2.2. E isto e aquilo

Na obra *Saturação*, Maffesoli (2010) nos oferece uma contribuição valiosa – a *invaginação* do sentido – implicando significação e finalidade. Trata-se do reencontro com a natureza: o corpo, o comum e os sentimentos. Seria “[...] a natureza das coisas feita de interdependência e de correspondência” (id., p. 62). Ela se aproxima da *imanência*⁹ em Deleuze e Guattari (1995), que instauram o plano como possibilidade de orientação para o pensamento. Um arranjo, na acepção de raso, livre de desigualdades ou diferenças de níveis, o que viria a servir por analogia e aqui, com a intencionalidade das atuais políticas públicas para cultura no que concerne à diversidade.

Sem a pretensão de imergir no arcabouço da obra de Deleuze e Guattari, até porque seu mar rizomático exige profundo e demorado mergulho, contemplaremos às margens deste oceano, admirando o que nos interessa: sua dinâmica de intercâmbio na conjugação “e... e ...e”, sentido que buscamos postular nos debates acerca da igualdade de oportunidades.

A aliança dança e circo e teatro, ora sim, ora não, em atendendo por artes cênicas, embora aparente, não caracteriza o sentido de equidade, tampouco uma relação de interdependência justa. Enquanto finalidade, nota-se a incoerência sobre a distribuição de recursos para os setores.

Tomemos como parâmetro a proposta apresentada pela Funarte para os setores do teatro e da dança nos editais da edição 2010: prêmios Klauss Vianna e Myriam Muniz.

Para as categorias definidas no Edital Klauss Vianna (dança) foram destinados cerca de 2,9 milhões a contemplar 40 projetos entre todas as regiões brasileiras. Para o Edital Myriam Muniz (teatro), cerca de 6,5 milhões para a contemplação de 68 projetos. Da tamanha discrepância entre os setores, focamos a incoerência dos investimentos para a dança comparada entre as regiões Sudeste e Sul: cerca de 980 mil reais para a primeira e de 440 mil reais para a segunda, ou seja, menos da metade para a Região Sul com relação à Sudeste.

9 A imanência é um conceito religioso e metafísico que defende a existência de um ser supremo e divino (ou força) dentro do mundo físico. Esse conceito geralmente contrasta ou coexiste com a ideia de transcendência. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iman%C3%Aancia>. Acesso em: dez. 2011.

“Considerando que, segundo dados do IBGE, a dança é a segunda atividade artística mais disseminada no território nacional, sendo que cinquenta e seis por cento dos municípios brasileiros abrigam grupos de dança” (apud ARRAIS, 2010), a questão fica por conta de se há vantagem acumulada para um dos setores e prejuízo para outro, observados na ação discriminatória.

O Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) aponta:

Moção de Apoio à Câmara Setorial de Dança pelo cumprimento da Recomendação nº 01/2005, que aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, que evitem o uso da nomenclatura ARTES CÊNICAS como expressão generalizadora de áreas distintas como Teatro, Dança, Circo e Ópera.¹⁰

E enfatiza:

Considerando a necessidade de alteração da legislação vigente para a adequação necessária de maneira a assegurar e fortalecer os direitos e deveres dos artistas da dança a fim de que possam empenhar, efetivamente, suas atividades de forma coerente com suas especificidades.

142

A certeza mais próxima de nossa percepção é que a dança tem feito a tarefa de casa. E o Estado, visto como o conjunto de poderes que delega ao pleito o objeto acordado, está fazendo?

3. Mapa e mapeamento

No rizoma em Deleuze e Guattari (1995), os corpos se constroem e definem sempre a medida de outra coisa, se estratificando, segmentarizando, criando linhas de fugas e explosões para formar outros e novos agenciamentos como um mapa dinâmico: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.

A interdependência e a correspondência dos três setores, dança, teatro e circo, raso, seriam, na ordem da linguagem expressiva (corpo, performance, texto etc.), nada distantes das artes do cinema, da televisão e da internet, por conseguinte, deságuam numa diversidade que escapa à lógica do emaranhamento. Por isso mesmo, cada vez mais, procuram-se técnicas capazes de distinguir as fundações,

10 O uso da nomenclatura “Artes Cênicas”: Moção nº 25, de 23 de junho de 2010. Disponível em: <http://www2.ucg.br/flash/Flash2010/Julho10/100716danca2.html>. Acesso em: dez. 2010.

os códigos, as linguagens, as formas de expressão ou representação e as territorialidades culturais das linguagens artísticas.

Focando nos trabalhadores da dança, é importante compreender quais são os costumes, os hábitos, o dia a dia de seus grupos. Quais as necessidades segundo o ambiente cultural em que vivem. Quais os vínculos afetivos que predominam. Quais as formas de representatividade política. Quais os aspectos que nutrem os sentimentos de felicidade e como se manifestam os laços sociais entre as práticas e sociedades de convívio. Enfim, o objetivo seria localizar e compreender os deslocamentos e as fusões artísticas que se manifestam no país, na região, na cidade e no bairro, isto é, distinguir as dimensões da pluralidade que ora cedem espaços para as especificidades.

As cartografias e os mapas da dança separam seus grupos das companhias e dos coletivos; bailarino(a)s de coreógrafo(a)s e diretores; ensaiadores de produtores e de tantas outras atuações. Também a teoria da práxis e os modos de produção dos da representatividade.

Contrariamente a esse movimento espiralado, estando a dança presa ao ciclone dos editais ofertados em nome das artes cênicas, seria o mesmo que resistir à oferta de possibilitar um domínio econômico, jurídico, artístico e político, ou seja, uma estrutura de base em atividade contínua.

143

A diversidade em seus atributos somente pode(ria) ser observada por processo comparado ao da destilação, separando criteriosamente cada porção de cultura, suas identidades, seus grupos, matizes e fundações. A abordagem dever-se-ia à observância das microestruturas, reduzindo os organismos em suas dimensões e agrupando-os em diferentes arranjos sempre com base na multiplicidade de informações sistêmicas, para, então, compreender os seres constitutivos do diverso, lembrando que, dentro da própria dança, existe uma infinidade de “microdanças”.

Não se trata de uma discussão estéril entre setores, e sim de possibilitar políticas culturais que apreciem as dimensões estéticas e que, em sua maneira de agir, sejam sensíveis às demandas: “[...] de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010).

Rancière defende que o mundo passa por reconfigurações em seu modo de pensar e entender a realidade, a exemplo dos processos que antes eram a revolução e que hoje seriam a emancipação, ou aquilo que tornaria as pessoas capazes de inventar outras e novas práticas sociais. Nesta perspectiva, o desejo de “ter” para si a imagem do outro, lembrando a figura do pássaro azul, passaria para o querer “ser” a coisa na forma total do moribundo.

Conclusão

Por causa da mesa Financiamento e Gestão da Cultura, realizada no seminário, Sérgio Lourenço Bezerra dos Reis (2010) ressalva: “Se as pessoas se dirigem para as artes distinguindo dança de teatro e de circo, é porque o termo artes cênicas já não mais contempla, tampouco sustenta, os discursos, as falas e os diálogos”.

As pessoas se dirigem às casas de espetáculo, ruas e outros domínios para assistir a espetáculos de dança, e não de artes cênicas, logo, a dança reside na consciência predominantemente pública. Desta condição, o exercício social é o poder soberano. As rotas e os caminhos da dança estão traçados no tempo e no espaço de sua obra, sobrando aos poderes do Estado a tarefa de reconhecer o tamanho da incoerência do uso do termo “artes cênicas” no trato da dança, ilustrada pela célebre frase de Jean Cocteau: “Quando uma obra parece avançada para a sua época, é simplesmente porque a sua época está atrasada em relação a ela”¹¹.

A inversão reflete o descaso das políticas para a cultura da dança, que mesmo antes de atualizações técnicas urge pela estruturação do conhecimento prático e intuitivo das gestões de encontro com a complexidade que ela exhibe, pois as relações da dança com a sociedade são definidas em tempo e espaço segundo as formas de pensar e agir da própria dança, à revelia do nosso controle ou vontade.

O certo é que a dança superou o carregamento das artes cênicas. Também precisa avançar rumo a uma combinação explícita, coerente e verdadeira de políticas afirmativas, que revisem, sobremaneira, as histórias silenciadas em territórios aperfeiçoados na conciliação com a felicidade.

A realidade é outra. A bancada é outra. O cenário é a cultura, a cidade, a cidadania, a memória, a inclusão e a diversidade. Nessa grande cena, um pedaço de arte se destaca, para correr atrás, nada mais, nada menos, daquilo que todos gostaríamos de ser: nós mesmos.

Pois, se é verdade que o público é atraído pela dança, também é verdade que ela é única.

11 Frases de Jean Cocteau. Disponível em: <http://www.frasesfamosas.com.br/de/jean-cocteau.html>. Acesso em: 27 jan. 2011.

Referência videográfica

MAC, Diego. *Muovere Fashion Week*. Porto Alegre, 2007.

Site

www.muovere.com.br

Referências bibliográficas

ARRAIS, Joubert. *Dança nas artes cênicas: algumas impressões críticas*. Disponível em: <http://enquantodancas.blogspot.com/search?q=Dan%C3%A7a+nas+Artes+C%C3%AAnicas%3A+algumas+impress%C3%B5es+cr%C3%ADticas>. Acesso em: jan. 2011.

_____. O uso da nomenclatura “Artes Cênicas”. Disponível em: <http://enquantodancas.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=25>. Acesso em: dez. 2010.

BEZERRA FERREIRA REIS, Sérgio Lourenço. Parcerias público-privadas para a infraestrutura de salas de exibição. Comunicações Individuais – seção VI. 24 set. 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FUNARTE. Portal das Artes. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br>. Acesso em: dez. 2010.

_____. Prêmio Klaus Vianna de Dança e Myriam Muniz de Teatro 2010. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/wpcontent/uploads/2010/11/premio_danca_klaussvianna_2010_edital1.pdf e <http://www.funarte.gov.br/edital/premio-funarte-de-teatro-myriam-muniz-2010>. Acesso em: jan. 2011.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010.

NAVARRO, Zander. O MTS e a canonização da ação coletiva. In: SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Produzir para viver*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NAVAS, Cássia. Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança. In: *Políticas culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento*. Organização de Lia Calabre. São Paulo–Rio de Janeiro: Itaú Cultural–Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: a associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. Entrevista concedida a Gabriela Longman e Diego Viana. *Revista Cult – Revista Brasileira de Cultura*, ed. 139. Editora Bregantini, 2010.

VELLOSO, Marila. *Política e dança: reflexão entre territórios* (art.). Anais/I Simpósio Nacional de Dança do Núcleo de Estudos em Dança da FAP. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009.

MOSTRA sesc cariri DE CULTURA: GESTÃO e DESENVOLVIMENTO CULTURAL LOCAL¹

Sidnei Cruz²

A arte existe porque a vida não basta.
Ferreira Gullar

Do Crato para o mundo

A Mostra Sesc Cariri de Cultura é um projeto cultural realizado na cidade do Crato, na região sul do Ceará, conhecida como Cariri. O projeto foi criado em 1999 como uma mostra de teatro reunindo grupos das cidades vizinhas. No entanto, o formato inicial evoluiu gradativamente, até chegar à atual configuração de um projeto estruturalmente complexo e com caráter multicultural, indo além do teatro e abrangendo uma diversidade de manifestações artísticas e culturais, se expandindo territorialmente a ponto de envolver 12 cidades.

¹ Este artigo apresenta de forma sintética questões extraídas da dissertação de mestrado em bens culturais e projetos sociais defendida pelo autor na Fundação Getúlio Vargas/RJ em maio de 2010.

² Dramaturgo, diretor teatral e gestor cultural. Criador do Projeto Palco Giratório – Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas. Atualmente é assessor de cultura da Escola Sesc de Ensino Médio.

A mostra foi concebida com o objetivo de proporcionar um encontro entre a tradição e a contemporaneidade, com base na ideia de que não há oposição entre essas esferas, ao contrário, ambas se alimentam mutuamente. Em seu primeiro ano já havia uma percepção, por parte de seus coordenadores, das possibilidades de crescimento geográfico e programático em médio prazo, reconhecendo-se a importância dessa região como um lugar de reencontro de etnias e culturas forjadoras de identidades múltiplas. A mostra congrega espetáculos teatrais e musicais, manifestações culturais de tradição oral, exposições, vídeos, oficinas, palestras, debates, exposições, pontos de encontro, educação, lazer e cultura, e ao longo do seu desenvolvimento foi agregando os ingredientes necessários para fazer parte do calendário e do guia turístico cultural do Ceará (CARVALHO, 2006).

No final dos anos 1990, o neoliberalismo econômico favorecia a privatização e tornava o setor público um obstáculo para a modernização nacional, forçando a retirada gradativa da presença do Estado da função de regulador da arrecadação de impostos, de coordenador de políticas de redistribuição e de implementação de investimentos sociais na cultura.

Paralelamente, no ambiente institucional do Sesc, o Departamento Nacional, por meio da Divisão de Assistência em Lazer e Cultura, mantinha uma linha de investimentos em projetos de desenvolvimento de atividades nos departamentos regionais subsidiados como forma de potencializar os programas de cultura locais.

Os projetos de desenvolvimento de atividades eram previstos para ser executados num período acordado entre as partes envolvidas, geralmente com duração limitada de três anos. Durante esse tempo, o Departamento Nacional realizava um investimento financeiro decrescente aplicado sobre o custo total do projeto apresentado pelo Departamento Regional, obedecendo ao seguinte esquema de desembolso: 70% no primeiro ano, 50% no segundo ano e 25% no terceiro ano. A partir do quarto ano de realização, o Departamento Regional deveria seguir em frente assumindo a totalidade dos investimentos.

O esquema em tese era esse, porém a realidade específica de cada Unidade Operacional, às vezes situada em cidades e estados com recursos escassos em cultura, exigia maior flexibilidade do Departamento Nacional. A filosofia da administração nacional do Sesc visava estimular os departamentos regionais a investir em projetos culturais viáveis e com possibilidades de continuidade, na perspectiva de se alinharem às premissas das diretrizes gerais definidas para o Programa Cultura que apontavam para a necessidade de regularização e sistematização das atividades e dos projetos.

Sem dúvida, essa é uma linha de investimentos internos e próprios da instituição que criou grandes oportunidades de desenvolvimento de projetos cultu-

rais locais nas mais distantes regiões do Brasil. É também uma demonstração de compromisso com a gestão de recursos institucionais no sentido de apoiar os estados e as regiões com menor desenvolvimento econômico e social no amplo quadro de problemas da federação nacional.

Nesse contexto de expansão da política institucional do Sesc para a cultura nacional surgiu a Mostra Sesc Cariri de Cultura. Foi uma ação cultural construída no âmbito das diretrizes de ação do Programa Cultura do Serviço Social do Comércio (SESC, 2004; 2006), com base em uma demanda gerada pelo setor de cultura do Sesc Crato – Unidade Operacional do Departamento Regional do Ceará –, com assessoria e acompanhamento da Gerência de Cultura do Departamento Nacional do Sesc.

Naquele momento existia a expectativa de aprofundamento da colaboração com o Departamento Regional do Ceará, que vinha havia alguns anos solicitando o apoio técnico e financeiro do Departamento Nacional para alguns projetos na área de teatro, organizados na Unidade Operacional da capital, no Sesc Fortaleza. A parceria intrainstitucional adquiriu potência quando o Sesc Ceará aderiu à proposta do Departamento Nacional de compartilhamento de circulação de espetáculos de teatro e dança por meio do Palco Giratório.

148

O Palco Giratório surgiu em 1998 como consequência das discussões travadas nos vários encontros da área de teatro do Sesc nas diversas regiões do Brasil. Na contramão da tendência neoliberal da política cultural do Estado, percebendo a concentração de bens culturais no eixo Sul-Sudeste, objetivou descentralizar e interiorizar a produção de artes cênicas no Brasil. O projeto, ao longo de seu desenvolvimento, abrangeu todo o território nacional e transformou-se numa rede de intercâmbio e difusão das artes cênicas, apresentando o modelo de difusão caleidoscópica como um diferencial na política de circulação das artes cênicas no Brasil (CRUZ, 2009).

Em 1999, o projeto Palco Giratório chegou ao Ceará, passando por Fortaleza, Sobral, Juazeiro do Norte e Crato, onde, nesse mesmo ano, foi criada a Mostra Sesc Cariri de Teatro pela coordenação do Sesc local. A passagem do projeto de difusão nacional pela cidade, naquele momento de organização e criação regional, influenciou e uniu sua trajetória ao desenvolvimento da política cultural local. O acompanhamento técnico, a observação do desenvolvimento, a reflexão e a interpenetração desses dois projetos – um nacional e o outro local – possibilitaram posteriormente, em 2004, a criação do conceito de aldeia, que viria a ser um instrumento operacional de ajuste entre teoria e prática para a ideia de política de ação para o desenvolvimento cultural local.

A aldeia é um território simbólico

A Mostra Sesc Cariri de Cultura é um modelo de projeto cultural institucional privado com finalidade pública, agenciando um conjunto de atividades e recursos planejados e operacionalizados por uma complexa ação de gestão cultural. Esse modelo faz convergir interesses tanto dos espectadores (anfitriões) quanto dos empresários do comércio e de serviços, criando uma integração social comunitária numa região rica de tradições e contemporaneidades, nos inspirando a ideia de aldeia cultural.

Consideramos a aldeia como um conceito operacional de territorialidade que conjuga espaço, desenvolvimento econômico e cultural, organização comunitária e mercado de bens culturais. A ideia de associar o lugar em que se dá a convivência comunitária – delimitada pela programação cultural – ao sentido de aldeia cultural é inspirada no pensamento de Michel Maffesoli, mais precisamente de uma passagem de um de seus livros, em que ele se refere à cidade para abordar o aspecto duplo da vida:

O espaço original quer se trate de um país, uma cidade, uma aldeia, um bairro, uma casa, ou até, mais simplesmente, um território simbólico, tem sempre a figura de um refúgio fechado a partir do qual se pode criar o sonho da vida (MAFFESOLI, 2001a, p. 99).

149

Com base nessa ideia de refúgio como territorialidade simbólica é possível considerar que uma aldeia é o embrião local, não importando sua extensão geográfica, necessário para germinar o sentimento de pertencimento e de cidadania cultural, principalmente quando sobre ele incide uma ação política de cultura ancorada em linhas eficazes da gestão cultural.

Com base na práxis, o conceito de aldeia foi criado para dar conta da necessidade de articulação entre a produção local e a produção nacional, por meio de um programa de intercâmbio capaz de criar um ambiente de concentração de atividades culturais aglutinadas em forma de mostras ou feiras. A aldeia é um conceito de territorialidade que conjuga espaço, desenvolvimento econômico e cultural, organização comunitária e mercado de bens culturais. O ambiente complexo, gerado pelo sistema de trocas simbólicas predominante na aldeia, favorece um quadro de perspectivas para o estudo da gestão cultural no viés da diversidade e para uma reflexão sobre práticas políticas para o desenvolvimento cultural local.

A Mostra Sesc Cariri de Cultura foi a primeira aldeia a se conectar ao Projeto Palco Giratório e a integrar a Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas; é considerada a aldeia-mãe, a que deu origem ao conceito e serviu de campo de estágio para os programadores culturais dos departamentos regionais do Sesc, espalhando o modelo por todo o território nacional.

A aldeia é muito mais que uma mostra de artes, ou seja, ela põe em jogo diversos relacionamentos e intercâmbios de trocas simbólicas e afetivas, tornando-se um modelo eficaz para o aprimoramento comunitário dos valores indispensáveis do capital social. Desse modo, as ideias de aldeia e capital social formam as bases de sustentação da política de ação social da Mostra Sesc Cariri de Cultura.

Comunidade e capital social

Os organizadores da mostra, desde o início do projeto, acreditavam que uma ação cultural local sistematicamente desenvolvida com base em um plano estratégico de longo prazo, aliando programas, projetos e atividades regularizadas, viabilizaria o desenvolvimento e a criação de oportunidades para a comunidade, levando em conta certos valores, como confiança, solidariedade, ética, tolerância e respeito à diversidade, importantes para o desenvolvimento das dimensões criativas da vida (CRUZ, 2010). Esses são valores que, reunidos em um conjunto, são construídos pela vida em comum de grupos ou comunidades e formam um capital social. A confiança é um valor básico componente do capital social, derivado de duas fontes: regras de reciprocidade e sistemas de participação cívica. Em sua importante pesquisa sobre a ação cívica nas regiões da Itália, Putnam afirma:

150

A confiança promove a cooperação. Quanto mais elevado o nível de confiança numa comunidade, maior a probabilidade de haver cooperação. E a própria cooperação gera a confiança. A progressiva acumulação de capital social é uma das principais responsáveis pelos círculos virtuosos da Itália cívica (PUTNAM, 2006, p. 180).

Por acreditar que o fomento dessas atitudes deve estar na pauta básica das instituições que lidam com o desenvolvimento humano e, portanto, de todo e qualquer espaço educativo, formal e informal, achamos imprescindível que uma mostra de cultura tivesse como horizonte de expectativa a educação dos sentidos de seu público e o desenvolvimento de valores cívicos. Portanto, capital social é um bem público de todos e para todos, e seus resultados são necessariamente coletivos. A maior presença de capital social permite maior aproveitamento das oportunidades geradas pelo desenvolvimento.

O importante economista brasileiro Celso Furtado acreditava que “um maior acesso aos bens culturais melhora a qualidade da vida dos membros de uma coletividade” (FURTADO, 1984, p. 32), demonstrando uma sensibilidade pouco comum entre economistas, principalmente quando o assunto em pauta trata das vinculações entre desenvolvimento e as dimensões criativas da vida social. Ao conjugar espaço social, desenvolvimento, comunidade e acesso a bens culturais, o autor aponta para a necessidade de construção de uma política pública para a sustentação da vida sensível da coletividade: “Em uma época de intensa

comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade” (idem).

As múltiplas oportunidades de acesso a uma diversidade de bens culturais ofertados aos públicos das cidades, surgidas a partir da realização da mostra, apontam para uma abordagem diferenciada sobre um modo específico de desenvolvimento cultural local.

Desenvolvimento local e gestão cultural

Neste artigo, interessa abordar as questões contemporâneas que envolvem o tríptico desenvolvimento, cultura e local. Partimos de uma questão básica: como potencializar as políticas culturais públicas e privadas no sentido de contribuir para a regularização, o fomento, a distribuição e o acesso a bens culturais para a coletividade em territórios culturais locais? Essa é uma questão que todo gestor cultural necessariamente elabora ao confrontar e relacionar desenvolvimento e cultura. Questões como planejamento, programação, parcerias, diversidade cultural, gestão da afetividade e comunidade, entre outros valores, são conjugadas em escalas variadas e não subordinadas ou dependentes, na perspectiva de perceber os graus de envolvimento e influência desses elementos e valores para o desenvolvimento local.

151

O sistema cultural pode ser sintetizado em quatro fases constitutivas de sua cadeia produtiva: a produção, a distribuição, a troca e o uso (COELHO, 1999). Mas, para fazer o sistema cultural funcionar, é necessário um leque de profissionais com origens, capacidades e funções diferenciadas. Eles podem ser agrupados em quatro segmentos: os inventores e criadores, os preservadores, os transmissores e os organizadores. A organização do sistema cultural é uma complexa dinâmica complementada pelas ações de profissionais com perfis distintos: o executivo, o produtor e o gestor (RUBIM, 2008).

O gestor cultural, diferentemente do executivo e do produtor, é o profissional cujo perfil técnico caracteriza-se pela capacidade de fazer o sistema cultural funcionar, orquestrando meios e recursos interdisciplinares, administrando projetos permanentes de cultura, regularizados e sistematizados, com vista a atingir uma eficácia desejada e planejada.

A estrutura organizacional da Mostra Sesc Cariri de Cultura chama a atenção para uma operação complexa, não linear, construída por ações culturais pontuais, na base da persistência e da vontade dos diversos atores sociais. A distribuição de bens culturais deve ser norteadada por um conjunto de critérios de programação aliado a uma metodologia logística que possa dar conta da complexa relação de interatividade que surge do encontro entre o artefato artístico-cultural e o pú-

blico, envolvendo lugares, urbanidade, transportes, hospedagem, alimentação, sociabilidades, espaços e equipamentos culturais.

Para organizar essa complexa operação foi necessário inventar e construir um híbrido de arte, técnica e ciência, capaz de extrair consequências sociais em forma de programas e políticas culturais em ação, que escolhemos denominar gestão cultural. Gestão cuja característica principal significa agir na escala territorial local, articulando pontos de contato direto com a comunidade, descobrindo e mapeando problemas, desejos, características e conflitos, estabelecendo linhas de integração com a vida cotidiana dos cidadãos.

Ao assumir essa dimensão, a gestão cultural visa tomar consciência da importância de seu papel social no processo de construção de políticas para a vida pública na perspectiva de desenvolvimento do ser humano, reconhecendo na diversidade cultural uma dinâmica intercultural complexa que vai além da ingenuidade contábil de variedades e que se desenvolve pelo conflito das lutas pelas diferenças, preparando um campo “para compreender a complexidade de sua contribuição para a elaboração do mundo” (BERNARD, 2005, p. 77).

As ofertas de atividades ou práticas culturais possibilitam aos públicos o acesso à informação, por meio da fruição e do consumo de bens, criando condições para o fortalecimento do patrimônio cultural individual e coletivo, abrindo possibilidades para a construção de valores e novos sentidos para a vida. Percebemos que a organização da oferta e da distribuição de bens culturais por meio da programação cultural regularizada, um dos elementos estratégicos da gestão cultural, é uma ação política elaborada com base em diálogos constantes entre as diversas partes envolvidas na constituição de uma dada realidade cultural comunitária.

A comunidade cultural é um lugar dinâmico, abriga tensões alimentadas pela diversidade de demandas, pois agir e estar em comunidade é criar vínculos. Falamos de comunidade de partilha, daquilo que é comum: “O comum é aquilo de que temos parte ou tomamos parte, que é partilhado e do qual participamos”. Um conceito essencialmente político que François Jullien contrapõe aos conceitos de universal (da ordem do lógico, do racional) e de uniforme (da ordem do econômico, da produção e do consumo) na busca de noções mais flexíveis para o direito à cidadania e à celebração da vida com base em novos valores e na busca de um possível diálogo entre as culturas (JULLIEN, 2009, p. 36).

Nesse sentido, a Mostra Sesc Cariri de Cultura é um veículo para o desenvolvimento cultural local. Uma das dimensões do desenvolvimento cultural local consiste na regularização e na sistematização da afluência do público. A presença constante dos cidadãos nos espaços programados para a fruição e o consumo de bens culturais assume a forma de convocação pública (GUÉNOUN, 2003, p.

14-15) como consequência da ação política da programação cultural. A afluência de públicos diversos, agenciados por uma política de acessibilidade, só é possível mediante os múltiplos e criativos usos dos equipamentos e espaços disponíveis nas comunidades. Se eles não existem, precisam ser inventados ou adequados às necessidades imediatas. Em seguida, essa escassez de espaços e equipamentos deve se tornar objeto das políticas de sensibilização e reivindicação junto aos poderes públicos e privados.

O público só aflui aos espaços culturais quando há oferta de atividades. O desenvolvimento cultural local aparece como realidade concreta na multiplicação das linguagens artísticas oferecidas pela programação. A cada edição, a mostra procurou ampliar a oferta de expressões simbólicas, abrindo espaço para a diversidade de suportes, gêneros e tendências, evoluindo e exigindo novos espaços e equipamentos para um conjunto amplo de manifestações: artes plásticas, música, poesia, circo, cinema, dança, intervenções urbanas, artes de rua, artesanato, fotografia e artes visuais.

Por isso, podemos considerar como outra contribuição estruturante para o desenvolvimento cultural local a influência decisiva para a ampliação da rede de teatros públicos e privados da região desde a primeira edição da Mostra Cariri. Desde o começo, a visão de gestão da mostra apontava para a necessidade de sensibilizar e comprometer as instituições públicas e privadas no sentido de investir em equipamentos especializados para a ampliação do acesso à cultura pela sociedade e para a difusão das artes cênicas e visuais na região. Cabe observar aqui o que declarou o então ministro da Cultura, Juca Ferreira (2010), em entrevista: 92% dos municípios brasileiros não têm um cinema ou um teatro sequer. Concordamos com ele quando diz que essa é uma realidade muito dura para o país.

A coordenação da Mostra Cariri, desde o começo, sabia que o desenvolvimento e a consolidação do projeto só poderiam ser alcançados se houvesse a adesão de parceiros dispostos a participar do arranjo local para a difusão cultural. Foram realizadas algumas atividades formativas, como palestras, debates e encontros com secretários de Cultura, representantes municipais, prefeitos e artistas das cidades envolvidas. Uma das atividades mais importantes foi a palestra Espaços Não Convencionais, ministrada pelo arquiteto cênico Robson Jorge, que estimulou em médio prazo várias empreitadas locais na área de reformas e construções de teatros e espaços culturais. A palestra versava sobre a “criação de espaços não convencionais em imóveis abandonados, inutilizados, e outras situações de espaços construídos para fins diversos, mas que podem ser adaptados”, conforme situa o arquiteto (CRUZ, 2001).

A intenção política naquele momento da mostra, ao trazer à tona as discussões sobre investimentos em espaços e equipamentos específicos para a cultura, era

sensibilizar as instituições municipais para o fato de que mais espaços e equipamentos culturais, com recursos humanos especializados e programação estratégica, significavam “associar desenvolvimento com acessibilidade” (FERREIRA, 2010), significavam criar oportunidades de fruição para mais gente, principalmente nos municípios onde esses recursos são escassos ou inexistentes.

Outra dimensão clara do desenvolvimento cultural local proporcionado pela mostra é a que diz respeito aos elementos não tangíveis do patrimônio cultural, envolvendo conhecimentos, técnicas, saberes e fazeres. A retomada prazerosa da terreirada foi um consequente passo de recuo estratégico dado pela coordenação da mostra no sentido de retirar o grau de espetacularidade que automaticamente vinha à tona com as apresentações dos grupos de tradição cultural do Cariri na Praça da Sé, no Crato. Assim, a visão de gestão da coordenadora Dane de Jade possibilitou que a vivência coletiva que caracteriza a terreirada pudesse se reencontrar com o legado das tradições milenares das festas e celebrações que fazem parte das visões de mundo das sociedades humanas do passado, do presente e do futuro. A realização e a manutenção das terreiradas e os registros documentais das manifestações e celebrações em suportes como o CD e o DVD são meios de salvaguarda das tradições culturais do Cariri. Nesse sentido, podemos afirmar que a Mostra Sesc Cariri contribuiu decisivamente para o desenvolvimento da cultura local de tradição oral, realizando o inventário da memória dos bens intangíveis das comunidades locais. Um patrimônio bastante diversificado, que varia tanto de sociedade para sociedade quanto de região para região, sofrendo alterações ao longo dos anos e de gerações. A ação do Sesc implementa a política de registro e documentação das manifestações com a intenção de preservar e acompanhar seu desenvolvimento e suas transformações, disponibilizando o material para futuros pesquisadores e para os próprios criadores e mantenedores de tradições, filmando, editando livros e CDs etc.

Como exemplo, podemos citar o CD *Reisado do Mestre Aldenir*, gravado durante a 10ª Mostra, em 2008, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda, como resultado da Oficina de Produção Musical ministrada por Betão Aguiar e Zé Nigro. Mestre José Aldenir de Aguiar é um dos mais atuantes mestres de reisado do Cariri. Mantém em atividade três grupos de reisado, entre eles um formado exclusivamente por mulheres e outro apenas por crianças. Foi diplomado mestre da cultura tradicional popular pelo governo do Ceará.

É importante lembrar que as reflexões sobre as potencialidades da cultura enquanto intercâmbio de ideias, experiências, valores e tradições, reconhecendo a identidade e a diversidade como vetores de desenvolvimento e pluralismo cultural, foram firmadas na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, realizada em Mondiacult, no México, em 1982, fatores decisivos para que fossem lançadas as bases que dariam fundamentação a dois documentos: “Recomendações so-

bre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” e “Informe da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento”, mais conhecido como “Nossa diversidade criativa” (PELLEGRINI, 2008, p. 39).

Essa dimensão do desenvolvimento cultural, especificamente ligada aos bens imateriais, é uma questão de memória social e está respaldada por recomendações e estatutos de proteção e incentivo internacionais, tendo a Unesco como a instituição de referência desde o ano 2000. Basta lembrar que estudiosos e representantes de entidades internacionais dedicados às questões dos direitos culturais formularam conceituações e diretrizes como a que se segue:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressadas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente correspondem às expectativas da comunidade como expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por repetição ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (UNESCO, 1989, p. 1).

A contribuição da Mostra Cariri de Cultura para o desenvolvimento cultural local é constatada pelo depoimento de Mestre Antonio, líder do Reisado dos Irmãos, que aponta as diversas iniciativas do Sesc Ceará, como as apresentações na Praça da Sé do Crato, no Terreiro das Tradições no Sesc Juazeiro do Norte e a retomada das terreiradas, como responsáveis diretas pela motivação para a criação da Cooperativa de Artistas Populares Filhos da Terra do Padre Cícero, que congrega o Reisado dos Irmãos, as Guerreiras de Santa Madalena, os grupos de maneiro-pau do Mestre Raimundo, o Reisado Mirim e a Banda Cabaçal Mirim. A cooperativa, além de tratar das brincadeiras nos seus mais diversos aspectos de organização, ensaios, acervo e apresentações, atua na perspectiva de desenvolvimento social da comunidade, juntando as pessoas para fazer calçados, bordar etc., desenvolvendo a economia solidária, gerando empregos.

A Mostra Sesc Cariri de Cultura, a partir de seu quarto ano, em 2002, duplicou suas atividades, gerando impacto cultural na região, envolvendo a sociabilidade, a economia e a política do cotidiano das cidades. A programação dinâmica do evento, ao equilibrar atividades de fruição e de formação, contribuiu muito para o intercâmbio entre grupos de artistas visitantes e vários segmentos culturais das comunidades, para a sensibilização dos valores da cultura local de tradição oral e para seu entrelaçamento com as vertentes contemporâneas nacionais e internacionais, possibilitando o movimento permanente entre o passado e o presente, entre a tradição e a contemporaneidade. Apesar da intolerância de alguns intelectuais e leigos sobre a importância do encontro entre o arcaico e o moderno, a

gestão da mostra aprofundou esse relacionamento cultural fervilhante, abrindo um campo inesgotável para artistas, produtores culturais e pesquisadores sociais. Para ampliar a visão sobre o tema, é importante citar o que pensa Agamben sobre essa relação:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. [...] Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios: a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (AGAMBEN, 2009, p. 69-70).

A longa citação é importante para ampliar as reflexões sobre o tema da relação tensa entre o arcaico e o contemporâneo na cultura. Tensão esta que para muitos é considerada questão superada ou de regionalismo inventado. Mas a mostra rompe as fronteiras reais e imaginárias, porque é atravessada por movimentos e manifestação de todas as partes, reelaborados progressivamente e descontinuamente por todos os visitantes e viajantes. Funciona como uma usina de criação ou reflexões sobre a necessidade de superação de modelos de submissão aceitos e impostos pelos discursos da renúncia ou da aderência. A Mostra Sesc Cariri de Cultura se reinventa a todo instante, colocando em jogo a força de diversos atores expatriados de suas regiões, dispostos ao intercâmbio permanente e ao atravessamento das fronteiras.

O desenvolvimento cultural local não é um fechamento de fronteira ou uma defesa do nacional, na verdade é uma abertura na base da troca e da incorporação antropofágica dos bens culturais globalizados, multiplicando as origens da

oferta de bens culturais, atraindo a arte internacional como a Mostra Cariri vem fazendo desde o início: Argentina, Venezuela, Canadá, Alemanha, Turquia, França, Inglaterra, Espanha, Dinamarca e Portugal. A postura política da coordenação da mostra revela a dimensão estratégica da gestão cultural ao agir organicamente, em parceria com os movimentos culturais locais, atraindo e abrigando bens culturais de outros países. Contribui, assim, para a percepção, pelos próprios agentes do movimento cultural, da permanente necessidade de mudança de seus referenciais culturais, incorporando elementos simbólicos do presente aos do passado e apontando possibilidades para o futuro.

É importante salientar que no Crato, durante o período de realização da mostra, vive-se a experiência coletiva de obra poética inscrita anonimamente no cotidiano da cidade, feita de minúsculas contribuições que escapam às declarações sobre o fim das experiências partilhadas. Toda cidade é uma comunidade. Ou melhor, a cidade é composta de várias comunidades, onde vínculos são negociados em escalas variadas. As comunidades demarcam as flutuações e os fluxos da cidade, criando um teatro de ações, fundando e articulando jogos de espaços, inventariando aquilo que Michel de Certeau chama de “lugares praticados”. Uma prática feita não só de memória e narração mas também de delimitação de fronteiras e de interlocuções. Uma prática que se apropria do espaço e “introduz uma contradição dinâmica entre cada delimitação e sua mobilidade” (CERTEAU, 1994, p. 209-17).

Foi nessa perspectiva de invenção de um “lugar praticado” que o conceito de aldeia foi operacionalizado, como ação estratégica da programação cultural, visando instaurar um terreno propício para a prática cultural entre o local e o global, como política de desenvolvimento. Em poucos anos a mostra tornou-se importante instrumento de fomento para a economia da região, atraindo milhares de pessoas oriundas de todas as partes do Brasil, criando várias oportunidades de comércio e emprego, introduzindo no campo cultural o conceito de polos. “Os efeitos exercidos por um polo de desenvolvimento se distinguem pela capacidade de induzir transformações na sua área de influência, denominado ‘efeitos de arrasto’” (TENÓRIO, 2007, p. 81).

O planejamento estratégico de longo prazo da Mostra Sesc Cariri de Cultura, sedimentando metodologias de ação programática ao longo de mais de uma década de seu desenvolvimento (1999-2011), em permanente exercício de reflexão crítica, possibilitou seu aperfeiçoamento conceitual e operacional no que diz respeito à gestão cultural, por meio da prática de avaliações sistemáticas processuais a cada edição. Essa prática permitiu à coordenação e aos diversos atores sociais, parceiros, protagonistas e executores do projeto a vivência do crescimento da programação ofertada, a busca por soluções criativas visando suprir com criatividade a carência de equipamentos culturais locais e a apropriação de domínios de saberes oriundos da administração, da tecnologia social (TENÓRIO,

2006), do campo da logística e da geografia social com suas noções de escalas e espaços territoriais.

A Mostra Sesc Cariri de Cultura, influenciada pelo modelo de aldeia, com sua estratégia de expansão geográfica, espalhando-se horizontalmente pelas cidades vizinhas, possibilita a distribuição e o consumo de bens culturais. Sua práxis contribui para os estudos sobre as relações entre cultura e desenvolvimento local, envolvendo questões como pertencimento comunitário, construção de identidades, diversidade, direito e cidadania cultural, cadeias produtivas da economia da cultura, atores sociais públicos e privados e, ainda, planejamento, programação, parcerias, organização e administração da cultura enquanto setores estratégicos dos amplos domínios da gestão cultural.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BERNARD, François. Por uma definição do conceito de diversidade cultural. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Diversidade cultural*. São Paulo: Escrituras Editora-Instituto Pensarte, 2005.
- CARVALHO, Eleuda de. Ceará: de um rosto de mar e sertão, de sabores e fazeres se faz o caleidoscópico da cultura. In: *Guia turístico cultural do Ceará*. Fortaleza: Terra da Luz, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras-Fapesp, 1999.
- CRUZ, Sidnei. Mostra Sesc Cariri de Cultura: a aldeia como política para o desenvolvimento cultural local. Dissertação de mestrado em bens culturais e projetos sociais, CPDOC/FGV. Rio de Janeiro: 2010, não publicado.
- _____. *Palco Giratório: uma difusão caleidoscópica das artes cênicas*. Rio de Janeiro: Dantes Editora 2009.
- _____. *Aldeias*. Selo Manifestos, n. 1. Juazeiro do Norte: HB Gráfica e Editora, 2004.
- _____. Relatório de viagem ao DR Ceará/Sesc Crato. Documento institucional do Sesc DN, novembro de 2001.
- FERREIRA, Juca. Cultura: uma necessidade básica. Entrevista a Maíra Kubík Mano para o jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*. São Paulo: Instituto Polis, ano 3, n. 30, janeiro 2010, p. 6-7.
- FURTADO, Celso. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JULLIEN, François. *O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001a.
- PELEGRINI, Sandra; FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- PUTNAM, Robert D. *Comunidade e democracia: a experiência da Itália moderna*. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Formação em organização da cultura no Brasil. In: *Revista Observatório Itaú Cultural*. OIC n. 6, São Paulo: Itaú Cultural, jul./set. 2008.
- SESC Brasil* – Jornal interno mensal do Serviço Social do Comércio. Sesc/DN: fevereiro 2009, ano 6, n. 66 e n. 70.
- SESC – DN. *Diretrizes gerais de ação do Sesc*. Rio de Janeiro: 2004.
- _____. *Diretrizes para o quinquênio 2006-2010* – Busca permanente de excelência. Rio de Janeiro, julho de 2006.
- TENÓRIO, Fernando G. (Org.). *Cidadania e desenvolvimento local*. Rio de Janeiro: Ijuí: FGV – Ed. Unijuí, 2007.
- UNESCO. Recomendações sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/cpc2007/patrimonio/bloco2/recomendacao_%20sobre_a_salvaguarda_da_cultura_tradicional.pdf. Acesso em: jan. 2010.

MACROARTE e o ESTADO-ARTISTA: UTOPIA/DISTÓPIA SOBRE UM ESTADO QUE DOMINARIA A QUINTESSÊNCIA DA ARTE DE FOMENTAR UMA ARTE DEMOCRÁTICA, FEITA PELO POVO PARA O POVO, POR MEIO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Guilherme Mallon (Gui Mallon)¹

1. Eu, artista-Estado

Quando estava concluindo este artigo, eu me vi engolfado pela catástrofe das chuvas na região serrana do Rio de Janeiro, onde moro. A experiência do meu drama pessoal em meio a um ambiente apocalíptico determinou a cor das pinceladas finais do artigo. Peço perdão, então, aos acadêmicos pelo que pode ser considerado excessivo uso de linguagem metafórica, mas menciono aqui em minha defesa o cientista James Lovelock, no seu pertinente livro *The Revenge of Gaia*, que sugere a linguagem metafórica como alternativa linguística à incapacidade da ciência de descrever (e muito menos solucionar) problemas de complexidade multidimensional, como o ambiental, que necessita ser compreendido pela maioria maciça da população para ser enfrentado realisticamente. Não po-

¹ Músico, artista e escritor.

demos resolver a questão ambiental sem envolver sua causa capital, os próprios seres humanos. Um problema urgentíssimo, que não pode esperar que a totalidade da população cole grau em geologia. Um problema mais que científico, cultural, e, por conseguinte, político. Um problema que tem de ser encarado com visão holística, com lógica sistêmica, além do alcance do raciocínio reducionista fundamentado na lei de causa e efeito.

Da mesma maneira, creio que o maior problema das políticas culturais também seja a exclusão provocada por uma linguagem protocolar, acadêmica, cunhada de 50 a 80 anos atrás, que torna o acesso aos recursos do Estado no campo da cultura por meio dos editais um privilégio das classes A e B. Especialmente aqueles instruídos nas universidades federais. Esse nicho, ou capitania hereditária cultural, não importa que Estado se pretenda construir ou que facção política esteja no poder, defende as fronteiras de seu território dentro do Estado com unhas e dentes, principalmente por meio da linguagem estatal materializada na máquina burocrática, forjada por eles mesmos, e que sempre se manterá inacessível à maioria da população (enquanto perdurar o atual sistema econômico). Atualmente, a linguagem estatal é excludente e serve a propósitos hierarquizantes.

Reconhecendo que o planeta se apequena e que tudo está cada vez mais interligado e interdependente, fazemos um círculo holístico completo e voltamos a Gaia, ou melhor, à guerra que estamos travando contra Gaia (ou nós mesmos). E aqui faço uma analogia a outra das metáforas de Lovelock: o que aconteceria se o Brasil invadisse o território de um país vizinho? Provavelmente o país vizinho declararia guerra a nosso país. Pois invadimos como espécie dominante o território de outras espécies. E estamos, sem saber, em guerra contra Gaia, o pior e mais formidável inimigo que poderíamos ter. Precisamos urgentemente de um tratado de paz que só poderá ser escrito com a ajuda da arte e da cultura. Arte, aqui, considerada não como produto, mas como a “ciência da liberdade”, assim definida pelo artista alemão Josef Beuys como a semente que é cultivada pela cultura, como uma estética que busca a ética (individual e política).

Apesar de já ter realizado muitos projetos culturais que envolveram verba pública no exterior, apenas duas vezes – em toda a minha vida – tive a oportunidade de realizar projetos artísticos autônomos para o Estado brasileiro. Na primeira vez, nos meus 20 anos, antes de iniciar meu longo exílio por países do Hemisfério Norte, toquei, com o trio Pau e Corda, uma série de concertos didáticos em escolas públicas de cidadezinhas do interior do estado do Rio de Janeiro. Na segunda vez, já como artista plástico, quando fui agraciado com o Prêmio Interações Estéticas (Funarte-MinC) para realizar o Mosartes-Mosaico de Artes&Gente, projeto multimidiático de criação coletiva na Oficina Escola de Artes de Nova Friburgo/RJ, prêmio este que me trouxe de volta para o Brasil após uma ausência de 25 anos.

Dessas duas vezes ficou a sensação de enorme entusiasmo e orgulho por estar prestando um serviço público a meu país. Na verdade, sentia-me como um pequeno representante do aparato estatal brasileiro no campo cultural; sua parte centesimal, ou, melhor dizendo, milionésima. Estava sendo pago por verba pública, o sagrado sangue do povo, e tinha de justificar cabalmente aquele investimento. Assim pensava (e ainda penso). Na extensão desses sentimentos e dessas responsabilidades, estava representando algo muito maior do que eu, o artista, mas o eu-responsável pela aplicação de uma política pública cultural que seria forjada in situ, no campo de ação.

Não poderia tocar qualquer música ou apresentar qualquer conceito estético sem antes, por escolha própria, ter essas ações antecedidas por reflexões sobre seu conteúdo social, seu alcance formativo (no sentido político, cultural) e seu significado simbólico e histórico, para que essas fossem então contextualizadas com base nessas reflexões. Nesse sentido – e nesses campos de ação periféricos aos centros urbanos que plasmam os consensos políticos culturais do país –, desde a escolha entre dois acordos até a escolha entre duas cores, as pequenas decisões que tomei tornaram-se política pública aplicada. Tornei-me um opus in locus ambulante. Fui uma fronteira do Estado brasileiro. Eu, artista-Estado. Após minha segunda intervenção como artista-Estado, durante esse magnífico período experimental que foi a gestão Gil-Juca, tive a oportunidade de participar ativamente de palestras, exposições, conferências, seminários etc. nos quais tive contato direto com pessoas vinculadas ao centro do poder público cultural; servidores da Funarte, do MinC, de secretarias de Cultura, autarquias etc. Pude então constatar que, de maneira paradoxal, assim como eu, esses burocratas faziam o mesmo percurso que eu fiz como delegatários de políticas públicas culturais, na medida do melhor entendimento individual de cada um, apenas em direção inversa: do Estado em direção às artes. Esses servidores estavam buscando lapidar, consciente ou inconscientemente, um “Estado-artista”.

Nesses encontros, entre eu, artista-Estado, e eles, Estado-artistas, existia um verdadeiro oceano de terceirizados: as CNPJs. Essas instituições fazem parte do grande fenômeno cultural de nossos tempos, o que chamo de macroarte, macroculturas socioculturais ou arte institucionalizada, um ser anfíbio entre a arte e a cultura (desenvolvo o conceito mais amplamente no item 4).

Uma macroarte antes domínio quase exclusivo das grandes S/As da iniciativa privada, por meio da Lei Rouanet, agora feita também por Pontos de Cultura, dirigidos em sua maioria por gestores culturais profissionais formalizados em ONGs, Oscips, institutos etc. Sendo que as ONGs, durante a gestão Gil-Juca, estavam sendo visivelmente privilegiadas como delegatárias das políticas públicas culturais. A situação das ONGs/Pontos de Cultura é muito interessante do ponto de vista político-cultural porque estes se apresentavam às vezes como interlocu-

tores da “cultura popular” (interlocutores do povo), às vezes como formadores/interlocutores de políticas públicas por meio do conceito de gestão compartilhada. Mas sobretudo como ambos. Essa bipolaridade não foi isenta de tensões. Essas tensões são fáceis de compreender por qualquer pessoa que já abriu uma empresa e passou a ser seu próprio patrão e empregado: torna-se extremamente difícil recusar pedidos de aumento salarial. No caso dos Pontos de Cultura, contas estouraram, excessos foram cometidos e, infelizmente, o espírito do serviço público ao qual eu me referi anteriormente foi, algumas vezes, brutalmente ferido. Em defesa dos Pontos de Cultura posso dizer que “nunca antes neste país” se ousou realizar um programa cultural de tamanha envergadura, abrangência e complexidade. Foi um salto no escuro, e fomos, todos que participaram da aventura de uma maneira ou de outra, parceiros do futuro.

Aqui estamos, no momento em que escrevo este ensaio, no futuro pós-Cultura Viva. A atual conjuntura mundial/ambiental parece indicar que não teremos nem a abundância de recursos dos anos Lula nem a facilidade de dispor de recursos públicos sem um enquadramento mais rigoroso no conceito de responsabilidade fiscal. Mas gostaria de vislumbrar o futuro do futuro, ao mesmo tempo que exponho minha experiência pessoal como artista autônomo, artista-Estado co-ordenador do projeto Mosartes-Mosaico de Artes&Gente. Vou tentar descrever o que foi, o que poderia ter sido e o que gostaríamos que fosse.

Sobre utopias, penso nelas como alavancas, como números transcendentais (π) ou dízimas periódicas; como na divisão do número 1 pelo número 3, cujo resultado infinito (0,3333 etc.) nunca alcança um número exato. O que importa não é o resultado, mas o caminhar na direção certa. Sou, por exemplo, comunista apartidário. Creio que a busca do bem comum é o vetor que deve direcionar minhas ações. Acredito que, ainda que o bem comum nunca seja alcançado integralmente, caminhar nessa direção seja o certo e o necessário. Essa é minha utopia, minha dízima periódica. Tenho extremo respeito e amor pelos utopistas, e incluo definitivamente o Celio Turino, mentor do Cultura Viva, no panteão de meus heróis utopistas históricos.

Na minha própria utopia, sonho com um território livre entre o Estado-artista e os artistas-Estado, alcançado por meio de mecanismos diretos; leis escritas e disponibilizadas nas diversas linguagens brasileiras: legal, oficial, coloquial, caipira, gíria ou simplesmente tupiniquim. Para que o povo se aproprie do Estado, objetivo último da democracia, temos de começar pela apropriação da linguagem estatal, não esperar que o povo se transforme em sábio Democratus e suba ao nível “areté” (virtude, origem de aristocracia).

Na minha utopia, sonho com centros de produção artística que sejam instrumentos públicos/instalações físicas; como as praças, os hospitais, as escolas e

as estradas também o são. O acesso do cidadão a esses recursos deveria ser igualmente desburocratizado, independente de editais, licitação pública ou de qualquer partido político que esteja transitoriamente no poder. Porque, se continuarmos a pensar arte e cultura principalmente como “patrimônio imaterial e simbólico”, ou seja, coisas subjetivas não factíveis para a maioria dos mortais, nunca iremos concretizá-las integralmente por meio de políticas públicas. Verbo concretizar, aqui, no sentido de caminhar utopicamente (por aproximação matemática) na direção do Estado que dominaria a quintessência da arte de fomentar arte democrática, feita pelo povo para o povo.

Quem ainda retém o maior poder de concretização em termos estéticos, culturais ou formativos é o mercado. E é esse consenso estético formado pelo mercado que – desde que nascemos – nos veste dos pés à cabeça, determina que filmes vamos ver, que música vamos ouvir, que livros vamos ler, que pensamentos vamos pensar e, mais grave, que estilos de vida vamos ter. E quando a maioria da população, paradoxalmente, perde o poder de optar enquanto imersa nesse oceano de opções que é a vida contemporânea, desembocamos na problemática de magnitude apocalíptica a que se refere James Lovelock e outros ambientalistas. Mas a poesia nos oferece uma luz no final do túnel: se “a vida é uma invenção”, como propõe Ferreira Gullar, então não cabe à arte apenas “retratar a realidade” de modo estético, mas inventar ou reinventar realidades. Só assim poderemos entender inteiramente a afirmação de Beuys de que “arte é a ciência da liberdade”. O estudo e a aplicação dessa ciência pelos artistas-Estado talvez sejam a última fronteira da ciência política.

2. A miragem, utopia (ou o sonho brasileiro)

Os aviões que decolam do aeroporto do Galeão não costumam sobrevoar a parte leste da baía, seguindo direto por outras rotas. Por alguma razão que eu desconheço, o Boeing que me levou para o exterior naquele dia de maio de 1983 deu uma volta não usual na Baía de Guanabara, mostrando, como em um filme propagandístico, o Pão de Açúcar, o Corcovado e o além-mar. Olhei o Cristo lá embaixo, fechei os olhos e pedi: “Senhor, fazei com que eu nunca mais volte para este país de merda”. Conselho: tomem cuidado com o que se pede, pois vocês podem ser atendidos.

Naquele momento, pensando que estava dizendo um sonoro “não” a todas as injustiças pelas quais passei desde que nasci, estava na verdade me expulsando do paraíso. O Brasil, para mim, não era diretamente um paraíso, mas sua imagem invertida; uma miragem, ou oásis pelo avesso: minha vida no Brasil era um viver confinado numa ilha desértica cercada de verde. O verde, nesse caso, era o paradisíaco sonho brasileiro. Este sonho secular, que pode ser definido como o desejo primal de congraçamento inter-racial, intracultural, visão de abundância

paradisíaca compartilhada, como foi vislumbrado de forma clara já na sua certidão de nascimento: na carta de Pero Vaz de Caminha. Ou na poesia abolicionista do século XIX, no *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, no *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, na obra de Jorge Amado, no *Pasárgada*, de Manuel Bandeira etc., para citar apenas alguns célebres documentos literários dessa busca utópica.

Tupi or not tupi, a realidade dos anos 1980 era outra: um artista que não produzisse uma arte concebida intencionalmente com um mínimo de apelo comercial, ou que não tivesse relações no aparato cultural do Estado, estava confinado nessa ilha desértica cercada do verde que vos descrevo. As oportunidades estariam sempre além do alcance dos dedos. Exatamente como uma miragem.

No exterior, de qualquer modo, consegui realizar e expandir meu potencial como pessoa, artista e profissional. Vi nascer a internet e a telefonia móvel nos anos 1990, tecnologias que demarcaram a linha que separou os séculos. Vi a queda do Muro de Berlim, que decretou o “fim do mundo” marxista, presenciei o total triunfo do Consenso de Chicago nas estratégias econômicas e na forma pela qual a economia mundial foi globalizada; colocando um fim à Guerra Fria, o que significou também um triunfo para outro tipo de consenso, cultural; o Consenso Anglo-Saxão Europeu (Case), que passou a ser adotado até mesmo pelos países pós-socialistas. Parecia, enfim, o fim da dialética. *The world spoke english*. O mundo falava inglês, agora também na voz da emergente cultura digital. Pode-se traçar um paralelo histórico entre o ocaso das ideias e experiências socialistas no pós-Guerra Fria e a restauração dos regimes monárquicos após o período napoleônico, que encerrou o primeiro ciclo de expansão dos ideais da Revolução Francesa. Mas os ideais franceses, ao final aperfeiçoados, voltaram com mais força e se estabeleceram como norma.

Na espera de sua reinvenção e aperfeiçoamento... o comunismo ainda aguarda.

Durante esse período de profundas transformações, continuei vindo ao Brasil anualmente, permanecendo às vezes por longos períodos, mantendo contato intenso com a arte e a cultura brasileiras. Mas, tendo minha vida econômica centralizada fora do país, vivenciei o fenômeno “flamboyant”: o choque cultural de ser visto (e de se sentir) como espécie rara, com estranheza.

De volta para o Brasil para morar, depois de 25 anos, ainda fui visto de maneira estranha e ainda entendi o país como um paraíso parcialmente vislumbrado, só que agora a imagem era mais nítida, mais forte e mais próxima. A miragem parecia ser coletiva. O desaparecimento da tensão dialética do exterior havia sido estranhamente incorporado à vida cultural do país, tendo como base princípios diametralmente opostos. Aqui se buscava escapar do consenso que havia triun-

fado lá fora. Essa foi, a meu ver, a marca que distinguiu a gestão Lula das anteriores; a busca não de um alinhamento ou realinhamento geopolítico, mas de um espaço independente próprio. O Brasil era outro país, definitivamente bem diferente daquele de um quarto de século atrás. Tínhamos enriquecido, sofisticado o Estado, ampliado sua capacidade de ação em todos os aspectos. O MinC teve sua verba triplicada e o inchaço buscava escoamento, o que explica certa rapidez na busca de interlocutores na sociedade civil.

Deparei-me então, de um lado, com um consenso monolítico dos artistas-Estado em torno das ações do MinC (na maioria envolvidos com alguma ONG/Ponto de Cultura). Do outro lado, por parte dos artistas independentes, não Estado, o silêncio. Talvez porque esses últimos estivessem desorientados ou ainda mantivessem suas esperanças de ser beneficiados, de alguma forma, pela generosidade agraciada aos Pontos de Cultura? Não creio. Acredito que o Cultura Viva tenha sido a grande marca da gestão passada porque ousou sonhar o sonho brasileiro. No momento de sua implementação, todos ficaram com a respiração suspensa, em expectativa, como se num estádio de futebol lotado o atacante de nosso time se aproximasse sozinho da área inimiga, na iminência do gol da vitória que explodiria a catarse coletiva esperada há cinco séculos. No exato momento do chute, nessas situações, se prende a respiração, e o silêncio no estádio é tão absoluto que é possível ouvir o tique-taque do relógio do vizinho. Mas a bola vai na trave, chacoalhando a rede pelo lado de fora. Ainda há gente gritando gol até agora, achando que a bola entrou... enquanto outros reclamam do juiz.

3. Mosartes-Mosaico de Artes&Gente. Vivendo o sonho brasileiro

"Antes eu ouvi falar que arte é cultura. Agora eu sei."

Adam de Amorim, 15 anos, participante do projeto Mosartes-Mosaico de Artes&Gente

No dia 7 de janeiro de 2009 entrei na sala do recém-empossado secretário de Cultura de Nova Friburgo, um dos encontros que eu havia planejado como parte das articulações institucionais que teria de fazer antes de dar início ao projeto. A Oficina Escola de Artes de Nova Friburgo (OEANF) já era um Ponto de Cultura que envolvia mais duas escolas de arte: uma em Olaria, outra em Riograndina. Seus idealizadores, artistas locais, como o falecido ator Carlitos Marchon, entre outros, haviam iniciado o projeto em 2002 com "uma mão na frente e outra atrás", tendo como único recurso o aval da prefeitura de Nova Friburgo para ocupar o histórico casarão da Praça Getúlio Vargas. Criaram uma escola alternativa que fornecia, exclusivamente a alunos da rede pública, cursos gratuitos de artes integradas: circense, teatro, música, artes plásticas, cultura digital etc.

A prefeitura gostou, empregou os professores, mas, num primeiro momento, não deu nenhum outro recurso. Para as despesas extras, a Associação de Pais e Amigos da Oficina Escola reunia contribuições para pagar material didático e outros custos. Um caso típico para o programa Cultura Viva. Agraciada pelos editais do Cultura Viva, a OEANF, agora centro de um complexo cultural chamado Pontão de Cultura da Serra do Rio, tornou-se um vibrante centro de experimentação e aplicação de didática da arte, transformando-se, com seus 2 mil alunos, no mais importante instrumento da recém-criada Secretaria de Cultura.

A ideia foi extremamente revolucionária para os padrões da cidade porque, pela primeira vez, crianças de comunidades da periferia, em sua maioria oriundas de famílias da parte de baixo do triângulo socioeconômico, tinham agora a possibilidade de fazer cursos de artes, antes privilégio de crianças das classes A e B. Em cima disso, surgia um eletrizante "efeito cascata"; alunos de violão espiavam aulas de dança, cujas alunas iam espiar os meninos palhaços ou acrobatas das pernas de pau, que foram integrados nas peças de teatro de rua etc. Tudo isso tendo como pano de fundo o sentimento e a certeza de pertencimento agora compartilhados pelos alunos de baixa renda, que vinham da periferia (com vale-transporte) para o prédio mais bonito da cidade, no meio da praça central. Antes residência do barão de Nova Friburgo, sede da aristocracia política, antiga prefeitura e Câmara Municipal, agora estava sendo ocupado por crianças de diversas etnias: negras, mulatas, ameríndias, caboclas etc., pulando passos de balé pelas escadarias de mármore imperial. Uau!

Aquilo era um lugar feliz. Fiquei andando por ali com os braços vermelhos de tanto me beliscar. Simplesmente não conseguia acreditar que eu estivesse vivenciando e fazendo parte, como protagonista, finalmente, do tão almejado sonho brasileiro.

Mas vieram as eleições de 2008 e os partidos de oposição tomaram o poder. De um momento para o outro surgiu uma grande necessidade de questionar a ocupação do imóvel, a estratégia didática ali aplicada, a "discriminação", que implicava a exclusividade concedida aos alunos da rede pública etc. etc. E tudo isso justamente quando eu cheguei para realizar o projeto (agraciado em dezembro de 2008). "Deus não dá asas a cobras", diz um velho ditado da região. Estávamos numa parceria público-privada na qual, como sempre, os protagonistas políticos de ontem fizeram rodízio e sumiram. A visita ao novo secretário da Cultura se fazia necessária, pois era a Prefeitura Municipal de Nova Friburgo que pagava o salário dos mais de 20 professores e funcionários do Pontão. No meio desse quadro delicado, desci de paraquedas com a proposta de realizar um projeto de arte contemporânea que era experimental até mesmo para os padrões suecos. Minha presença atrapalhava os planos de desmonte da Oficina Escola de Artes e sua transformação em museu; desejo da aristocracia local.

Eu era um artista renomado, espécie de herói local, que havia “vencido no exterior” e voltava agora sob a chancela do MinC e da Funarte para realizar um projeto ousado que duraria três meses. Mas os planos foram temporariamente adiados.

Na verdade, economicamente, eu já obtivera os recursos para a realização do projeto e não dependia de ninguém. Só esperava que, de alguma forma, pudéssemos coordenar algumas ações, pelo bem comum. O projeto teve de esperar o fim das férias de verão para ser iniciado. Dois meses que aproveitei para organizar, planejar, obter informações e conhecer as pessoas que trabalhariam comigo. Participei de todas as reuniões de professores que pude, fui angariando simpatias, apoios e adesões. Formei minha equipe e comecei a selecionar os participantes. A seleção se fazia necessária, pois não havia como incluir toda a escola, diretamente, em um projeto que pretendia aprofundar seriamente um método de criação coletiva experimental, multimidiático, perturbador, de resultados e consequências imprevisíveis.

Uma palavra sobre criação coletiva e democracia: ser criativo e “polipolar” considero ser o “normal” da condição humana. O normal é ser Da Vinci. Anormal é o atual estado de repressão criativa e embrutecimento dos sentidos (perda de empatia) que a extrema especialização nos colocou, algo que Charles Chaplin já denunciava há quase cem anos em seu filme *Tempos Modernos*. Henry Ford sublimou a especialização ao máximo, criou o conceito de produção em série nas linhas de montagem e as bases de um novo sistema econômico calcado no consumismo. Dessa forma, sem saber, Henry Ford foi um dos desenhistas sociais mais influentes do século XX. Na verdade, o “sistema Ford” ainda perdura, e estamos atingindo seu apogeu neste início de século.

Baseado em um postulado anti-Ford (somos todos Da Vinci), dei ignição ao Mosartes e à “experimentalização” de minha utopia. Os participantes assinavam um termo de compromisso simples no qual se propunham a “exercitar formas de artes nunca antes experimentadas”, a “ser cara de pau”, a aceitar a disponibilização das obras resultantes pelo Creative Commons, entre outros pontos. Essa foi a carta magna do projeto.

Democracia é mais que apenas um sistema político. Política vem da palavra *pólis*, de origem grega, que quer dizer cidade. O que marcava as cidades não era o casario, mas suas áreas públicas, principalmente as praças. O grego antigo, quando usava a palavra *pólis*, devia estar se referindo à praça pública, onde se realizavam os debates políticos. Na praça (*pólis*) se fazia política, daí a origem do termo. Seguindo essa linha de raciocínio, creio que a principal função do Estado seja “cuidar da praça”, cuidar do espaço público, do bem comum, para que os cidadãos exercitem a democracia e construam o que tem de ser construído.

Ali estava eu, artista-Estado, portanto, na praça que montei para os participantes, mais de cem, distribuídos mais ou menos em grupos de dez. Busquei a heterogeneidade, a mescla entre elementos oriundos de diversos segmentos socioculturais, diversas preferências sexuais, enfim, buscando representar a imensa fauna social da diversidade brasileira. Procurei à minha maneira o sonho brasileiro. A “praça” era um quarto onde havia uma mesa com papel, tinta, máquina fotográfica, filmadora, microfones, equipamento de gravação, computador, instrumentos musicais, máscaras e roupas de teatro etc. Nas primeiras sessões sentávamos ali e ficávamos olhando para as coisas e para a nossa cara. Todos esperavam que eu fosse dar alguma ordem ou direção. Eles esperavam por mim e eu esperava por eles. Nesse primeiro momento quis que todos entendessem claramente que não havia hierarquia preconcebida, e que eu era apenas mais um entre os participantes. É fato que temos diferentes potencialidades, e que essa diversidade, quando tratada com igualdade (respeito), pode subitamente se “eletrificar” e convergir em objetivos comuns, causando efeitos colaterais imprevisíveis que fortalecem a reflexão, a ideia de cidadania, a magnificação das ações, o empoderamento, a mais-valia e, principalmente, a coragem de se atirar no imponderável.

Começávamos a conversar e logo as atividades iam sendo sugeridas e colocadas “em plenário”, para aprovação. As escolhidas eram postas imediatamente em prática. É difícil descrever o imprevisível processo de surgimento de ideias artísticas e da disseminação dessas ideias, mas, certamente, o pingue-pongue de ideias entre os grupos foi o que formou o mosaico coletivo multimidiático e, com ele, o sentimento de igualdade dentro da diversidade, quintessência do paraíso, como vislumbrado no sonho brasileiro. O resultado pode ser apreciado parcialmente, mas satisfatoriamente, no site: www.mosartes.org.

A arte experimenta, a cultura tipifica. O surgimento e a experimentação da ideia (criação artística) e sua instantânea ou rápida tipificação, cultivo e disseminação pelos demais indivíduos ou grupos (cultura), considero terem sido, no Mosartes, uma microexperiência macroartística. Macroartística porque criação artística coletiva, arte que já surge em forma de cultura.

4. Explicando os conceitos de macroarte e Estado-artista

A ideia de macroescultura sociocultural é parcialmente inspirada no conceito análogo que J. Beuys inaugurou há cerca de 50 anos (escultura social), tornando-o mais abrangente. Na formulação de Beuys estão implícitas três matrizes composicionais:

- a. a da atividade multimidiática;
- b. a de uma escultura conceitual, elaborada em um princípio de unidade, ou “moral artística”, elemento estruturador da obra;
- c. a de opus in locus, escultura realizada no local e no tempo da exposição (performance).

De fato, dentro da ideia de escultura social, Beuys foi um dos inventores da performance, chamada por ele de *actions*, em que o cotidiano e o entorno são incorporados à obra e a obra ao entorno, ampliando a definição, a aplicação, o espaço e o tempo da arte para além do ateliê. As performances de Beuys também eram esculturas sociais, uma obra de arte que só se realiza completamente quando envolve (ou dissolve) o observador, o objeto e o criador. Ou seja, um desdobramento do rompimento de fronteiras que a arte conceitual sugere; em que a obra é recriada pelo olhar do observador. Escultura social seria, então, o viver artístico que transpassa as fronteiras entre o individual e o coletivo, entre exceção e norma, entre arte e cultura. Macroescultura sociocultural é a escultura social feita não por um indivíduo, mas por um coletivo. Essa arte, ou macroarte, só é possível por meio do reconhecimento do código semiótico; pela identificação da obra artística pela coletividade, seguida de alguma forma de interação.

A arte coletiva do Mosartes – criada por indivíduos ou pequenos grupos –, recriada, rearranjada, disseminada e tipificada pela totalidade dos participantes no campo de ação, tornou visível para os envolvidos o formidável manancial milenar de cultura artística comum a todos nós, nosso DNA cultural; a capacidade que a espécie humana tem de identificar inteligência estética (ou significado estético, se preferirem) nas combinações de formas, cores, sons, palavras, gestos etc., sejam elas baseadas no espectro da luz solar, na série harmônica, no ritmo cardíaco, na linguagem ou em outras combinações que – no atual momento contemporâneo – podem ser criadas tanto pelo próprio ser humano quanto por suas máquinas.

Quando Beuys diz “Arte é a ciência da liberdade”, tenta colocá-la na pauta política do dia, como algo pertinente a todos nós. O que justifica, assim, outro de seus *insights*; “Todo ser humano é um artista” (inclusive os burocratas desenhistas de editais do MinC, da Funarte, das autarquias etc.).

Pausa para respirar e para um acordo tácito, vamos convencionar que arte é o que qualquer indivíduo decida definir como arte. Artista é quem (ou o quê) faça algo considerado arte por qualquer indivíduo. Essa abordagem é a mais honesta possível, mas levemente perturbadora, principalmente para as pessoas que engajaram sua vida, de algum modo, nos valores hierárquicos da antiga meritocracia do consenso (palavra para substituir a antiga, sistema).

Com a internet e o advento da era da informática e o correspondente uso generalizado do computador, chegamos nesses últimos dez anos à formação espontânea das macroesculturas socioculturais digitais, em que centenas, milhares ou mesmo milhões de pessoas se empenham em trabalhos artísticos em rede. Esses trabalhos artísticos em rede são, na sua maioria, multimidiáticos. Partindo de contribuições individuais que se coletivizam à revelia, essas macroesculturas socioculturais se estruturam seguindo certos parâmetros técnicos que terminam

por ser também estéticos, dando certa unidade estrutural à macro-obra. É a macroarte do século XXI. Exemplos dessa macroarte, por parte do mercado, são o YouTube, o MySpace, o Facebook, o Twitter, os blogs etc., uma macroarte multimidiática que invade o cotidiano coletivo, escultura social institucional.

O YouTube é uma das maiores, senão a maior, macroescultura sociocultural digital da atualidade. Pode ser comparado a um imenso formigueiro, onde as formiguinhas (os usuários) trabalham incessantemente, gratuitamente, ativa ou passivamente, como editores, publicadores ou consumidores de vídeos, levantando um dos maiores monumentos contemporâneos de diversidade cultural. A “rainha-mãe” desse formigueiro é a instituição econômica Google, cujos donos, Larry Page e Sergey Brin, tinham 25 anos quando a fundaram, em 1998. O faturamento bruto do Google por meio de anúncios em 2009 foi de 23,651 bilhões de dólares.

No caso das macroesculturas socioculturais estatais, os croquis são os editais. Os editais são mais restritivos; limitam o número de coautores, são mais restritivos quanto aos direcionamentos estéticos, significados éticos e socioculturais. Poderíamos dizer que o Estado é coautor das macroesculturas socioculturais mais ambiciosas do ponto de vista artístico e cultural. Enquanto o mercado busca na arte o produto, o Estado visa mais as metas ético-estéticas, políticas, socioculturais. Exemplos recentes de macroesculturas socioculturais de Estado são o programa Cultura Viva, o Mais Cultura e editais da Funarte ou de empresas estatais, como a Petrobras.

Essa coautoria escultural tem raízes no mecenato do passado. Existiriam as pirâmides sem os faraós? Existiria a Capela Sistina, com sua magnífica coletânea de afrescos, sem o direcionamento dos papas Sisto IV e Júlio II? Ou a maravilhosa música de câmara de J.S. Bach se não fosse no estilo italiano preferido do duque de Weimar? Pode-se questionar o valor autoral dessas interferências do passado, mas na arte contemporânea, cada vez mais coletiva, apropriadora, *ready-made*, processo que teve início com a fotografia, com o cinema, com Marcel Duchamp e outros, talvez não seja tão absurdo repensar os paradigmas de autoria ou de direito autoral.

A obrigatoriedade do uso das logomarcas institucionais, expressa em todos os editais, pode ser considerada, sim, uma assinatura coautoral. Que isso seja assumido!

5. Utopia, distopia, utopia... desfolhando a margarida das dízimas

A internet é algo bom. Ela consegue pacificamente o que sociedades repressoras não conseguiram em milhares de anos: confinar metade da população humana em um espaço de 1 metro quadrado por indivíduo, por 8 a 10 horas diárias em média, consumindo pouquíssimo ar, água e energia. Será economicamente essencial que nós possamos manter essa pouca locomoção no futuro, e níveis ainda menores de consumo energético.

Nos seus aspectos mais positivos, a digitalização da vida contemporânea democratiza o conhecimento, fiscaliza, documenta o processo democrático e preserva o meio ambiente com produtos como e-book, MP3, MP4, videogames etc. Nos aspectos negativos, ela nos torna não presenciáveis, lacônicos, obesos/assexuados e, se faltar energia, teremos de reaprender a viver.

Ainda que, num exercício de futurologia, a ciência consiga resolver o xeque-mate do problema ambiental, ou mesmo que não consiga, o sistema econômico e a liberdade de ação terão de passar necessariamente por transformações radicais, pois em ambos os cenários o espaço para a vida humana será muito, muito mais restringido. No primeiro caso, esse espaço será restringido pela explosão demográfica. No segundo, pela falta de espaço habitável causado pela destruição do meio ambiente.

O psicólogo Carl Jung, em 1912, antes, portanto, da segunda Revolução Industrial causada por Henry Ford, fez uma célebre psicoanálise do povo americano publicada no *New York Times*, na qual ele apontou como psicopatia o fato de a vida social na América ser obsessivamente centrada no trabalho. Cem anos depois, o mundo inteiro incorporou esse *modus vivendi* (inclusive nós de cultura tropical/mediterrânea). Na minha utopia a humanidade abandonará o trabalho não indispensável. Abandonará a indústria supérflua, o transporte automotivo individual, a linha de produção em série, o comércio, o consumo e a agricultura, retornando os territórios agropecuários a Gaia. Comeremos deliciosos alimentos sintetizados, como fazem os astronautas (é o que Lovelock sugere). No tempo livre – que será a maior parte de nosso tempo –, nos encontraremos nas praças, nos espaços públicos cuidados por nós, artistas-Estado, para fazer a segunda melhor coisa da vida em Pasárgada: pesquisar a ciência da liberdade.

Cito o filósofo Wittgenstein para justificar a ausência de citações de pé de página. No seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, ele declarou “não ter interesse em saber o quanto seus pensamentos foram antecipados por outro pensador, pois não tinha, em detalhes, pretensões à originalidade”.

POLÍTICAS CULTURAIS: Teoria e Práxis

Mapear, estudar, compreender e analisar o campo das políticas culturais são algumas das principais tarefas do Setor de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa. Para melhor realizar seus objetivos, desde 2006 o Setor organiza um seminário anual sobre políticas culturais, em que reúne especialistas de diversas áreas do conhecimento para apresentação de trabalhos e realização de debates sobre esse complexo e diversificado campo. Em 2008, o seminário passou a contar com a importante parceria do Observatório Itaú Cultural.

Em 2010, no seu quinto ano de existência, o seminário realizado nos dias 22, 23 e 24 de setembro, no auditório da fundação, apresentou algumas inovações em relação às edições anteriores. A primeira delas foi a alteração do nome da atividade para Seminário Internacional, ainda que essa não tenha sido a primeira vez que o evento contou com a participação de especialistas estrangeiros, o que ocorreu nas versões de 2007 (com a palestra de Octavio Getino, da Argentina) e de 2009 (com as palestras de Alfonso Hernandez Barba, do México, e Marta Elena Bravo, da Colômbia). A nova denominação se deve à efetiva incorporação, aos objetivos do seminário, da promoção e da ampliação da discussão sobre políticas culturais, também em âmbito internacional, em especial com os países da América Latina.

[...]

Para aqueles que estiveram presentes nesses três dias de debates, os textos aqui presentes permitirão um aprofundamento das questões apresentadas e, para os que não puderam participar, esta é uma oportunidade de estar em contato com importantes reflexões sobre o campo das políticas culturais. Desejo a todos uma excelente leitura.

Lia Calabre



Itaú cultural

Itaú Cultural
ISO 9001
ADMINISTRAÇÃO DE QUALIDADE



Itaú Cultural
ISO 9001
PROGRAMAÇÃO



EDIÇÕES



Casa de Rui Barbosa

Ministério da
Cultura

BRASIL
REPUBLICICA FEDERAL DO BRASIL