

Itaú
cultural

POLÍTICAS CULTURAIS

olhares e contextos

POLÍTICAS CULTURAIS

olhares e contextos

Centro de Memória, Documentação e Referência - Itaú Cultural

Políticas culturais: olhares e contextos [recurso eletrônico] / organização Lia Calabre; tradução Carmen Carballal; revisão Samantha Arana; texto Antonio Albino Canelas Rubim et al. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo : Itaú Cultural, 2015.
1 recurso on-line (164 p.: il.)

Texto (e-pub)

ISBN 978-85-7979-069-0

1. Políticas culturais. 2. Cartografia cultural. 3. Ação cultural. 4. Uruguai. 5. Espanha. 6. Chile. I. Calabre, Lia (org.). II. Carballal, Carmen, trad. III. Arana, Samantha, rev. IV. Rubim, Antonio Albino Canelas. V. Título.

CDD 353.7

São Paulo, 2015



Parceria

FUNDAÇÃO



Casa de Rui Barbosa
MINISTÉRIO DA CULTURA

Realização

Itaú
cultural

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

APRESENTAÇÃO Lia Calabre	7	FORMALISMO COMO ESTRATÉGIA NA CONSTRUÇÃO DOS PLANOS ESTADUAIS DE CULTURA Rosimeri Carvalho da Silva Eloise Helena Livramento Dellagnelo	84
POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS Antônio Albino Canelas Rubim	11	A CONSTRUÇÃO DO PLANO ESTADUAL DE CULTURA DO ACRE: UM RELATO E ALGUMAS PROBLEMATIZAÇÕES José Márcio Barros	93
OS NOVOS MODOS DE CONSUMIR CULTURA E AS VELHAS POLÍTICAS MINISTERIAIS: DESENCONTROS E TRANSFORMAÇÕES Fernando Vicário	22	PONTOS DE CULTURA E PLANOS MUNICIPAIS: PERSPECTIVAS DA COOPERAÇÃO FEDERATIVA Luana Vilutis	118
POLÍTICAS CULTURAIS NO URUGUAI Hugo Achugar	32	PRODUÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA: PERCURSOS E DESAFIOS DO FESTIVAL JAZZ E BLUES DE GUARAMIRANGA (CE) Rachel Gadelha	139
POLÍTICA CULTURAL E TERRITORIALIDADE NA ESPANHA: A EXPERIÊNCIA DA COMPLEXIDADE Arturo Rodríguez Morató	40	POR UMA AVALIAÇÃO DIALÓGICO-ESTÉTICA CONTRA O TECNICISMO DA LEI 8.666/93 Geo Britto	150
PENSAR A CARTOGRAFIA CULTURAL A PARTIR DA GEOCULTURA José A. Tasat	52		
A LONGA VIAGEM DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CHILE. ESTAÇÃO TERMINAL OU UMA PARADA NA PLATAFORMA? Institucionalidade, financiamento e participação nas políticas públicas para os museus e para a cultura Cristian Antoine	62		

A presente publicação é composta de alguns dos textos que foram objetos de palestras e conferências no Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado nos anos 2013 e 2014, no Rio de Janeiro, pelo Setor de Estudos de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa em parceria com o Observatório Itaú Cultural. O Seminário Internacional que, em 2014, chegou à sua quinta edição, tem como principal característica reunir estudos, análises, reflexões e relatos de experiências no campo das políticas culturais, sejam eles oriundos da academia, da gestão pública ou da sociedade civil. Outro importante objetivo que levou o seminário ao formato internacional foi o de permitir uma aproximação das experiências nacionais e internacionais com ênfase nas latino-americanas.

Tendo por princípio a definição de que as políticas culturais se constroem na interação de diálogo e trabalho nos quais obrigatoriamente participam o Estado e a sociedade civil em geral – e aqui está incluída a parcela dos indivíduos que atua diretamente no campo das artes e da cultura –, o Seminário Internacional de Políticas Culturais anualmente é composto desses diferentes atores, por suas múltiplas visões, assim como de suas diferenciadas formas de narrativa.

Podemos olhar o conjunto de textos que aqui se apresenta por vários vieses. O primeiro deles poderia ser o do recorte nacional – temos pesquisas e relatos de experiências do Brasil, do Uruguai, da Espanha e do Chile. Mas há também outro possível recorte, o da pesquisa empírica e o das análises ensaísticas. Ou ainda um terceiro olhar, que é o do estudo acadêmico e o da experiência de gestão, seja no âmbito público, seja no campo das organizações da sociedade civil. Enfim, este volume traz uma diversidade de abordagens que certamente contribui para ampliar o conhecimento no campo dos estudos das políticas culturais.

A história da construção das políticas culturais no Brasil é marcada por três tristes tradições, como reafirma Albino Rubim, no artigo “Políticas Culturais no Brasil: Desafios Contemporâneos”. Através de um recorte analítico, tendo por base as ausências, os autoritarismos e as instabilidades (três tristes tradições), que se somam aos enfrentamentos e às limitações, o autor nos oferece um quadro que contém uma análise da trajetória das políticas culturais no país, buscando mapear os desafios contemporâneos de consolidação dos possíveis avanços ocorridos na última década, assim como os caminhos que ainda necessitam ser percorridos. O país se encontra em plena estruturação do Sistema Nacional de Cultura e necessita fortalecer, em termos gerais, os mecanismos participativos da gestão de políticas públicas.

Fernando Vicário, a partir de uma abordagem mais reflexiva e filosófica da conjuntura atual, nos traz uma série de inquietações sobre o descompasso entre as transformações que ocorrem no tempo real e o tempo das transformações das políticas, neste caso, em especial das políticas culturais. Segundo o autor, as políticas continuam se estruturando em bases que tiveram origem no século XX, e é sobre essas velhas noções que os ministérios da cultura ainda pautam sua atuação. As novas formas de consumir, assim como as novas formas de produzir, impõem igualmente novo papel às políticas culturais: o de contribuir para a ampliação da cidadania, da criticidade, da criatividade e do compartilhamento.

A complexidade da construção de políticas culturais que considerem os variados níveis de necessidades culturais dos cidadãos é o elemento central da palestra de Hugo Achugar, que está aqui transcrita e traduzida, e foi elaborada a partir da própria experiência do autor uruguaio. Os desafios da concepção de políticas tendo em consideração

os sujeitos e seus direitos são questões fundamentais que demandam reflexões aprofundadas tanto no campo da gestão pública quanto na dos estudos acadêmicos. A palestra de Hugo Achugar nos brindou com olhares a partir desses dois diferentes lugares de análise e de fala ocupados por ele.

O uso da cultura como elemento agregador da identidade nacional, tão presente nos períodos de governos autoritários e no centro de inúmeras discussões e estudos acadêmicos, contemporaneamente perdeu lugar para a questão da territorialidade da cultura. A trajetória cumprida pela política cultural espanhola nas últimas quatro décadas é o fio condutor da problemática que nos apresenta Arturo Morató, em “Política Cultural e Territorialidade na Espanha: a Experiência da Complexidade”. O caso da Espanha é, sem dúvida, bastante complexo, tendo em vista a situação específica das comunidades autônomas, que possuem realidades muito diversas, dentro de um contexto europeu no qual as políticas culturais migram do domínio estatal (centralizado) para o local.

José Tasat, com o artigo “Pensar a Cartografia Cultural a partir da Geocultura”, nos convida a aprofundar nossas reflexões sobre cultura e território, tendo por base alguns dos pressupostos teóricos propostos nas obras de Rodolfo Kusch e Milton Santos. Tasat propõe a construção de uma cartografia geocultural, não só como um mapa de referência cultural, mas como um instrumento de análise da situação cultural, que permita um olhar diferenciado das dimensões visíveis e ocultas constituintes do cenário sociocultural latino-americano.

A história das políticas culturais de vários países latino-americanos é marcada por transições e instabilidades – parafraseando Albino Rubim –, entre períodos de democracia e de autoritarismo. Cristian Antoine, utilizando a interessante metáfora de um trem composto de vários e diferentes vagões, reconstitui em seu artigo parte da trajetória histórica da política cultural chilena, analisando o processo de construção de uma institucionalidade contemporânea. Formas de gestão, de financiamento e de participação social no campo das políticas culturais chilenas são os eixos principais pelos quais o artigo é desenvolvido.

No final de 2012, foi aprovada a lei de criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) do Brasil. O processo de construção do SNC tem como uma de suas bases a elaboração de planos de cultura nos estados e municípios brasileiros. Tal processo vem sendo acompanhado de perto por estudiosos e pesquisadores, alguns deles convidados pelo Ministério da Cultura (MinC), ou pelos governos locais, para atuar como consultores e como assessores na elaboração dos planos de cultura. Parte dessas diferentes experiências – assim como das reflexões teóricas e metodológicas – está registrada nos artigos de Rosimeri Silva e Eloise Dellagnelo, de José Márcio Barros e de Luana Vilutis.

Os dois textos que fecham a presente publicação nos trazem o olhar da produção cultural com o foco específico de pensá-la no contexto das políticas públicas contemporâneas. A experiência de mais uma década de realização do Festival Jazz e Blues de Guaramiranga, no Ceará, é objeto de reflexão de Rachel Gadelha. A autora nos apresenta uma análise da atividade (e da própria experiência individual) à luz das políticas públicas de cultura, a partir da reconstituição dos percursos do festival, que cumpre um papel importante na região. Em seguida, temos outro olhar sobre a prática e os problemas da relação estado-sociedade-cultura especialmente vivenciada pelas instituições que integram o Programa Cultura Viva. Geo Britto, em “Por uma Avaliação Dialógico-Estética contra o Tecnicismo da Lei 8.666/93”, busca recompor o papel cumprido por instituições da sociedade civil, desde os anos

1960, e a problemática da relação com o Estado. A partir da experiência do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro, o autor reflete sobre as dificuldades enfrentadas pelos Pontos de Cultura (PCs) e apresenta o esboço de uma nova proposta de avaliação de políticas públicas de cultura, voltadas para ações compartilhadas com a sociedade civil e, em especial, com o Programa Cultura Viva.

O campo de estudos das políticas culturais cresceu significativamente desde os primeiros seminários organizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa. O Setor de Políticas Culturais, com o apoio e a parceria do Observatório Itaú Cultural, vem cumprindo um importante papel na produção de análises, registros, relatos e reflexões sobre o tema, sempre buscando colocar diferentes experiências em diálogo – sejam essas diferenças oriundas de campos de conhecimento, de contextos territoriais, de práticas de gestão, de experiências profissionais ou de outra natureza. Nesse sentido desejamos a todos uma ótima leitura de *Políticas Culturais: Olhares e Contextos*.

Lia Calabre

Coordenadora do Setor de Políticas Culturais

Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro, janeiro/2015

POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL: DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS

Antônio Albino Canelas Rubim¹

As políticas culturais no mundo têm uma trajetória recente. Apesar de certa polêmica entre autores, elas datam de meados do século XX, com as experiências espanhola, inglesa e, em especial, francesa (FERNANDEZ, 2007; RUBIM, 2009). No Brasil, não foi diferente. Com exceção de poucos trabalhos detectados, a quase totalidade dos autores situa o início de políticas articuladas, continuadas e sistemáticas de cultura nos anos 1930.

A trajetória das políticas culturais no Brasil desde a década de 1930 até o ano de 2003 não parece ser nada brilhante. Nela pode-se notar a presença de três tristes tradições nomeadas como: ausências, autoritarismos e instabilidades (RUBIM, 2007). Tais tradições, antigas e persistentes, colocam desafios por demais atuais para as políticas culturais em nosso país.

Este texto traça um rápido panorama dos experimentos brasileiros mais significativos das três tristes tradições, para, em um segundo momento, estudar como as políticas culturais na contemporaneidade brasileira vêm enfrentando ou não essas tradições. Considera-se a gestão do ministro da cultura Gilberto Gil como a fronteira entre esses dois instantes.

A chamada Revolução de 30 realizou uma transição por alto, sem grandes rupturas, mantendo uma triste tradição de mudanças limitadas, porque controladas pelas elites dominantes. O regime instalado representou um pacto de compromisso entre novos atores urbanos e velhas oligarquias rurais. Nessa circunstância, plena de limites, desenvolve-se o campo cultural. Os anos 1930 conformam um mercado cultural, ainda que restrito, e realizam a renovação e a popularização do modernismo, tomado na perspectiva de Antônio Cândido como um movimento mais amplo das ideias e não apenas estético (CÂNDIDO, 1967).

Essas mudanças culturais foram acompanhadas por dois experimentos, praticamente simultâneos, que inauguraram as políticas culturais no Brasil. Suas inscrições institucionais são distintas, mas ambas terão notáveis repercussões. Tais experimentos são: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e mais especificamente a presença de Gustavo Capanema à frente desse ministério entre 1934 e 1945.

Ausências

O termo ausências não por acaso aparece no título no plural. Em sua primeira acepção, ele expressa a falta de políticas culturais, como acontece entre 1500 e os anos 1930, com breves instantes de algumas iniciativas cul-

¹ Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult), professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (pós-Cultura) da Universidade Federal da Bahia, autor de artigos e livros sobre cultura, políticas culturais e comunicação e atual secretário de cultura do estado da Bahia (em out. 2014).

turais dos governantes, que não chegam a se configurar como políticas. Em um momento mais atual, a noção significa uma atitude deliberada por parte do Estado, quando ele abdica de desenvolver políticas culturais próprias, favorecendo uma “regulação” da cultura pelo mercado, como ocorre nos anos da presidência de Fernando Henrique Cardoso (FHC).

Por certo, com base nas premissas teórico-conceituais que assumem as políticas culturais como conjunto articulado, continuado e sistemático de formulações e intervenções, não se pode pensar a inauguração das políticas culturais nacionais no Brasil Colônia, nem no Segundo Império, ou mesmo na chamada República Velha (1889-1930). Tais exigências interditam o surgimento das políticas culturais no tempo colonial, período caracterizado mais por políticas anticulturais que por políticas em prol da cultura.

O começo tímido de reversão desse quadro a partir de 1808, com a singular fuga da família real para o Brasil, não indica uma mudança, mas aponta apenas o declínio do poder colonial. A independência não alterou o panorama. O Estado continuava desatento à cultura e a tratava como privilégio e ornamento (COUTINHO, 2000), em uma sociedade de alta exclusão social. No Segundo Império, as atitudes culturais personalizadas de dom Pedro II, a rigor, não podem ser pensadas como uma efetiva política para a cultura. A oligárquica república brasileira de fins do século XIX até os anos 1930 também não forja um cenário propício à emergência do campo cultural e de políticas culturais nacionais.

O texto de Alexandre Barbalho acerca das políticas culturais no período de 1500 a 1930 assume uma postura acertada ao listar as poucas iniciativas culturais e enfatizar os momentos do pós-1808 e do Segundo Império como instantes dessa trajetória de intervenções, sem aceitar que elas, dado seu caráter assistemático e descontínuo, configurem a existência de políticas culturais. O texto aponta ainda a problemática presença dos primórdios do patrimonialismo da cultura no Brasil (BARBALHO, 2009).

O interregno democrático de 1945 a 1964 traz paradoxais ausências. O esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira, em quase todas as áreas, não tem correspondência com o que ocorre nas políticas culturais nacionais. Elas, com exceção da atuação do Sphan, praticamente inexistem. Tal ausência reforça, por contraposição, o elo entre cultura e autoritarismo, como veremos adiante.

No governo FHC/Francisco Weffort, uma nova modalidade de ausência atinge seu ponto culminante. O Ministério da Cultura (MinC) estimula, sem mais, a utilização das leis de incentivo. José Castello, avaliando o governo FHC, afirma uma quase identidade entre Estado e mercado (CASTELLO, 2002) e diz que as leis de incentivo escamoteiam a ausência de uma política cultural (ibid.). O Estado deliberadamente cede seu lugar ao mercado na definição do apoio às atividades culturais. Poucas são as exceções a essa regra.

Essa ausência na era FHC confirmou a incapacidade da democracia brasileira de atuar na área da cultura, detectada por um dos principais mentores do MinC naquele governo, o professor José Álvaro Moisés, que havia reconhecido também outras das tristes tradições brasileiras: a íntima e inusitada relação entre políticas culturais e autoritarismo no país (MOISÉS, 2001).

Autoritarismos

O termo autoritarismos também aparece no plural, pois designa tanto regimes ditatoriais – como o Estado Novo e a ditadura civil-militar – quanto relações sociais autoritárias presentes na vida brasileira mesmo em momentos chamados democráticos.

Como anotado, um dos pilares da inauguração das políticas culturais no Brasil foi o ministro da educação e saúde Gustavo Capanema, responsável pelo setor da cultura durante o primeiro governo Vargas. Esteticamente modernista e politicamente conservador, ele continuou no ministério depois da guinada autoritária de Vargas em 1937, com a implantação da ditadura do Estado Novo. Apesar disso, ele acolheu diversos intelectuais e artistas progressistas, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, e Candido Portinari e Oscar Niemeyer.

A gestão inauguradora de Capanema cria outra difícil tradição no país: a problemática relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais. Ela marca de modo substantivo a história brasileira. A política cultural oficial implantada valorizava o nacionalismo, a brasilidade, a harmonia entre as classes sociais, o trabalho e o caráter mestiço do povo brasileiro. Não é mera casualidade que esse período esteja entre os mais contemplados em termos de estudos.

Depois do intervalo democrático (1945-1964), a ditadura civil-militar de 1964, outra vez, reafirmou a triste tradição do vínculo entre políticas culturais e autoritarismo. Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, mas constituíram uma agenda de “realizações” para a reconfiguração cultural no Brasil. A ditadura viabilizou a passagem da predominância de um circuito cultural escolar-universitário para um dominado por uma dinâmica de cultura midiática (RUBIM e RUBIM, 2004). Com esse objetivo, instalou uma infraestrutura de telecomunicações; criou empresas como a Telebras e a Embratel; implantou uma lógica de indústria cultural e controlou a mídia, em especial os meios audiovisuais, de acordo com a política de “segurança nacional”. Assim, ela ampliou o fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural que se tornou dominante no país, hegemônico pela mídia.

A relação entre autoritarismo e políticas culturais não se restringe aos anos de regimes ditatoriais. Como muitos autores têm assinalado em interpretações diferenciadas, o autoritarismo impregna a sociedade brasileira, dada a sua estrutura desigual e elitista (FERNANDES, 1975; COUTINHO, 2000; CHAUI, 2000). Esse elitismo se expressa, em um plano macro, no desconhecimento, na perseguição e no aniquilamento de determinadas culturas e na exclusão cultural a que é submetida parte significativa da população. Ele está entranhado em quase todos os poros da sociedade brasileira. Como nas concepções de cultura subjacentes a muitas das políticas culturais empreendidas.

As culturas populares, indígenas, afro-brasileiras e mesmo midiáticas foram desprezadas pelas políticas culturais nacionais, quando elas existiam. Por certo, eram consideradas manifestações indignas de ser chamadas e tratadas como cultura, quando não foram pura e simplesmente reprimidas e silenciadas. Só em 1988 a cultura afro-brasileira, perseguida durante séculos, começou a merecer atenção da União com a criação da Fundação Cultural Palmares, resultado das pressões do movimento negro organizado e do clima criado pela redemocratização do país. Rádio e

televisão foram desconsideradas pelo MinC, mesmo sendo os equipamentos culturais mais presentes no território nacional. Eles possuem importante papel cultural para a maioria da população brasileira. O descompasso entre essas culturas vivenciadas pela população – ainda que com problemas de padronização e submissão à lógica mercantil – e a intervenção do MinC é um dos mais gritantes contrastes das políticas culturais do Estado brasileiro.

Instabilidades

A conjugação de ausências e autoritarismos produz instabilidade, a terceira triste tradição. Muitas das entidades culturais criadas têm forte instabilidade institucional derivada de um conjunto de fatores: fragilidade; ausência de políticas mais permanentes; descontinuidades administrativas; desleixo; agressões de situações autoritárias etc.

A implantação do MinC durante os governos Sarney (1985-1989), Collor (1990-1992) e Itamar (1992-1993) é um exemplo contundente dessa tradição de instabilidade: criado em 1985, desmantelado por Collor e transformado em secretaria em 1990, novamente recriado em 1993 por Itamar Franco. Além disso, foram dez dirigentes responsáveis em nove anos (1985-1994): cinco ministros (José Aparecido, Aloísio Pimenta, Celso Furtado, Hugo Napoleão e novamente José Aparecido) nos cinco anos de Sarney; dois secretários (Ipojuca Pontes e Sérgio Paulo Rouanet) no período Collor; e três ministros (Antonio Houaiss, Jerônimo Moscardo e Luiz Roberto Nascimento de Silva) no governo Itamar Franco.

A instabilidade não decorre somente da mudança quase anual dos responsáveis pela cultura. Collor, no primeiro experimento neoliberal no país, desmontou a área no plano federal. Mas os problemas começaram antes. Em 1986, foi criada a Lei Sarney, primeira lei brasileira de incentivos fiscais para financiar a cultura. Leis de incentivo à cultura existem em diversos países do mundo, mas as configurações assumidas por elas no Brasil possibilitaram uma colagem entre leis de incentivo e neoliberalismo, algo que nem sempre acontece em outros países. No caso brasileiro, elas conformam a interdição do Estado como agente de políticas culturais e o deslocamento desse papel ativo para o mercado.

As leis de incentivo tornaram-se dominantes no financiamento à cultura no Brasil. Essa lógica – que privilegiou o mercado, mesmo utilizando dinheiro público – expandiu-se por estados e municípios e por outras leis nacionais, inclusive com a ampliação da renúncia fiscal para 100%. Cada vez mais o recurso acionado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. Dados do MinC indicam que em 18 anos de vigência da Lei Rouanet, dos 8 bilhões de reais investidos, mais de 7 bilhões foram recursos públicos (MINISTÉRIO DA CULTURA, s.d.). Outra vez a articulação entre democracia e políticas culturais se mostrou problemática.

Enfrentamentos

Esboçada essa sintética digressão histórica, é possível analisar como o governo Lula, com seus ministros Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010), enfrentou ou não tais desafios. Outra vez a ausência toma o lugar

de ponto de partida da análise. Na coletânea dos discursos “programáticos” pronunciados em seu primeiro ano de governo, Gilberto Gil privilegiou dois temas que batiam de frente com a tradição da ausência. Ele enfatizou o papel ativo do Estado, propondo poeticamente que “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003), e fez críticas contundentes à gestão Weffort no que considerou ser a expressão maior da nova modalidade de ausência, consubstanciada nas leis de incentivo (GIL, 2003).

O papel ativo do Estado se concretizou em inúmeras áreas culturais. Essa nova atitude se fez em conexão com a sociedade. Em diversos momentos, o ministério afirmou que seu público não era apenas os criadores e produtores culturais, mas a sociedade brasileira. Desse modo, o diálogo com a sociedade deu substância ao caráter ativo, abrindo veredas para enfrentar outro desafio: o autoritarismo. O desafio de formular e realizar políticas culturais em circunstâncias democráticas foi nitidamente colocado na agenda do ministério.

Outra ênfase inscrita nos discursos programáticos confronta o autoritarismo e o elitismo: a ampliação do conceito de cultura acionada (GIL, 2003). A adoção da noção “antropológica” permite que o ministério deixe de estar circunscrito à cultura erudita, à arte e ao patrimônio (material) e abra suas fronteiras para outras modalidades de cultura: populares; afro-brasileiras; indígenas; de gênero; de orientações sexuais; das periferias; das mídias sonora e audiovisual; das redes informáticas etc.

Em alguns casos, a atuação do MinC passa mesmo a ser inauguradora, a exemplo da atenção e do apoio às culturas indígenas (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2006). Em outros, se não é inaugural, sem dúvida revela um diferencial de investimento em relação às situações anteriores. É o que acontece nas culturas populares (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2005), de afirmação sexual, na cultura digital e mesmo na cultura midiática audiovisual. São exemplos dessa atuação a tentativa de transformar a Ancine em Ancinav; o projeto DOCTV, que associa o ministério à rede pública de televisão para produzir documentários em todo o país; o projeto Revelando Brasil; os editais para jogos eletrônicos; os apoios às paradas LGBT; os seminários nacionais de culturas populares; o debate e o apoio à construção da televisão pública etc.

A abertura, conceitual e operacional, significa não só o abandono de uma visão elitista e discriminadora de cultura, mas representa um contraponto ao autoritarismo nas políticas culturais. A opção por construir políticas públicas, colocando-as em debate com a sociedade, emerge como outra marca do governo Lula. Assim, proliferaram os seminários, as câmaras setoriais e as conferências, culminando, inclusive, nas Conferências Nacionais de Cultura (2005 e 2010).

As políticas públicas dão substrato democrático para a viabilização de políticas de Estado que, transcendendo governos, viabilizem políticas nacionais mais permanentes. Nessa perspectiva, os investimentos iniciais do ministério na área da economia da cultura e da economia criativa e sua ação junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no sentido de produzir séries de informações culturais adquiriram notável funcionalidade e apresentaram seus primeiros resultados (IBGE, 2006). Mas dois outros movimentos assumiram lugar central na construção de políticas de Estado no campo cultural: a implantação e o desenvolvimento do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o do Plano Nacional de Cultura (PNC).

A construção, em parceria com estados, municípios e sociedade civil, de um SNC é vital para a consolidação de estruturas e de políticas, pactuadas e complementares, que viabilizem a existência de programas culturais de médio e longo prazos, não submetidas às intempéries conjunturais. A aprovação pelo Congresso Nacional (Emenda Constitucional número 48/2005) do PNC, em 2010, foi fator favorável à superação da tradição de instabilidade. Enfim, a possibilidade de superação dessa triste tradição depende em ampla medida da existência das SNC e PNC, suas articulações e sintonia fina.

A institucionalização do ministério se consolida com uma atuação cada vez mais nacional, por meio de inúmeros programas e projetos, com destaque para Cultura Viva/Pontos de Cultura, que atingiram algo em torno de 4 mil em todo o país. Esse programa amplia a base social do ministério para além das pessoas envolvidas com patrimônio e artes, incorporando comunidades até então desassistidas e sem nenhuma relação cultural com o Estado nacional brasileiro. Essa ampliação da base social de atuação e legitimação do ministério expressa de modo rigoroso a opção democrática e antiautoritária assumida.

Dois outros acontecimentos tiveram essencial significado para a construção institucional do ministério. O primeiro foi a ampliação do seu orçamento: de 0,14% para quase 1% do orçamento nacional. O segundo foi a permanência de um projeto uniforme durante os oito anos do presidente Lula. Essa manutenção pode ser interpretada como compromisso com a continuidade das políticas empreendidas. A presença inicial da figura de Gilberto Gil, por sua dimensão nacional e internacional, e a continuidade ensejada por Juca Ferreira contribuíram para o avanço do ministério e para sua busca de superação das tristes tradições detectadas neste texto: ausência, autoritarismo e instabilidade.

Limitações

Os avanços do ministério foram visíveis em muitas áreas, mas em algumas houve nítidos limites. A saudável ampliação da atuação do MinC está exigindo um esforço conceitual e teórico para delimitar, agora com mais rigor, seu campo de atuação. A atitude antropológica é acertada ao reconhecer que todo indivíduo produz cultura, mas cria problemas quando abraça como cultura tudo que não é natureza. Isaura Botelho já anotou a dificuldade dessa “definição alargada” para a efetiva formulação de políticas culturais e para o próprio delineamento institucional do ministério (BOTELHO, 2001).

Outra limitação crucial: a questão do financiamento. Apesar dos seminários Cultura para Todos, realizados em diversas cidades do Brasil no ano de 2003, terem colocado em debate o tema do financiamento e das leis de incentivo, só em 2010 o ministério foi capaz de enviar ao Congresso Nacional um projeto de lei para redesenhar o financiamento cultural no país. Por certo, a demora e o envio do projeto só em 2010 – último ano de governo e com eleições presidenciais – inviabilizaram que esse tema crucial fosse equacionado. Ou seja, as políticas de financiamento não foram adequadas às novas políticas para a diversidade cultural, o que dificulta sobremodo sua satisfatória implantação.

Apesar das tentativas do MinC – em visível contraposição às atitudes conservadoras do Ministério das Comunicações nos governos Lula (LIMA, 2012) – as desconexões entre políticas de cultura e de comunicação permaneceram evidentes e complicadoras. De modo semelhante, a distância entre as políticas culturais e educacionais persistiram. Tais dissociações entre políticas de cultura, de educação e de comunicação deprimem as possibilidades e os impactos das mudanças acontecidas nos anos 2003-2010.

A aprovação do PNC em 2010, sem dúvida, conformou um avanço, pois foi o primeiro plano de cultura construído no Brasil em um ambiente democrático. A deliberação no último ano de governo deixou aberta a questão de sua implantação, que ficou agravada pela desarticulação entre os processos de construção do PNC e do SNC, não sintonizados e enlaçados inclusive no próprio ministério (FÉLIX, 2008). Os canais de participação da comunidade cultural e da sociedade civil, conformados no período de forma ampla e diversificada, sem a presença do SNC, apresentam-se frágeis para que tenham continuidade.

A concentração dos equipamentos do ministério, que persiste apesar da nacionalização das suas atividades através de programas como o Cultura Viva, continuou a ser um grave problema porque ela age contra uma distribuição mais equitativa de recursos humanos, materiais e financeiros, com repercussões indesejáveis na democratização da cultura. A dificuldade de enfrentar a concentração espacial do ministério não pode fazer esquecer a necessidade de democratizar e nacionalizar os seus equipamentos.

O próprio Programa Cultura Viva, que por meio de seus pontos e pontões de cultura invadiu o Brasil com intensa e positiva repercussão nacional e internacional, não deixou de apresentar problemas. Em muitas discussões tais dificuldades foram intituladas de “problemas de gestão”, pois há uma fragilidade dos novos agentes – acolhidos na inovadora relação cultural com o Estado – em atender a determinadas normas administrativas, como aquelas relativas à prestação de contas. Em verdade, por trás das aparências, os problemas acontecidos, para além da dimensão de gestão, derivavam da inadequação dos procedimentos do Estado brasileiro em acolher de modo satisfatório os novos agentes culturais agora incluídos.

A carência de pessoal e sua má distribuição no campo cultural tornam-se ainda mais graves graças à ausência de políticas de valorização salarial e de formação, qualificação e atualização. Aliás, essa é uma das maiores mazelas do campo cultural, nunca enfrentada pelas políticas culturais no país. A instituição de um sistema nacional de formação e qualificação em cultura, inserido dentro do SNC, deve ser uma alternativa a essa grave omissão.

Desafios contemporâneos

O primeiro grande desafio colocado pelos avanços – que superaram em muito as limitações – é manter o patamar alcançado pelo MinC. O ministério, especialmente na gestão de Gilberto Gil, ocupou um lugar nunca antes conquistado pela cultura no Estado e nas políticas nacionais. As descontinuidades políticas e administrativas, expressas nas gestões de Ana de Hollanda e Marta Suplicy, ministras da cultura do governo Dilma Rousseff, inibem sobremodo essa possibilidade. Com isso, a necessidade de definir melhor a atuação e a abrangência adquiridas pelo ministério encontra-se bloqueada.

As discontinuidades e mesmo as continuidades das políticas culturais desenvolvidas abrangem muitas áreas de formulação e ação do ministério. Como é impossível abraçar todas elas, serão retomadas somente aquelas consideradas mais relevantes para analisar os desafios contemporâneos das políticas culturais no Brasil.

A abrangência assumida pelo MinC representa um enorme desafio para a continuidade e a articulação das infindáveis veredas trilhadas. Dar contemporaneidade ao ministério exige a consolidação e o acolhimento de novos horizontes. A continuidade torna-se crucial para a maioria dos projetos em andamento e, em especial, para alguns que têm indiscutível centralidade: o SNC; o PNC; as relações vitais entre políticas de cultura, de comunicação e de educação; a tessitura de uma nova política nacional de financiamento da cultura, que recoloca o Estado em seu lugar ativo; e o Programa Cultura Viva, com seus Pontos de Cultura, entre outros.

Na contramão da forte instabilidade, algumas políticas estruturantes e de grande impacto para a estabilidade das políticas culturais foram retomadas, ainda que com limites. O PNC, aprovado com aproximadamente 14 diretrizes, 36 estratégias e 275 ações, foi retrabalhado, de modo participativo e criterioso, com a definição de 53 metas a ser alcançadas em dez anos. Isso tornou mais viável sua efetiva implantação, desafio colocado para o atual e os próximos governos. O SNC, finalmente aprovado e incluído pelo Congresso Nacional na Constituição Federal em 2012, também vive agora o enorme desafio de sua construção, tarefa que envolve União, estados e municípios. No entanto, raros passos foram dados nessa perspectiva, mesmo no registro da institucionalidade e da formação e qualificação em cultura, abrigada no SNC. O PNC e o SNC continuam sendo tratados em lugares institucionais distintos no MinC e com ritmos de implantação diferenciados. O desenvolvimento articulado entre os dois é vital para que se coloquem as políticas culturais nacionais em outro horizonte (de estabilidade) no país.

Desde a perversa instalação das leis de incentivo, que contaminou toda a arquitetura institucional da cultura, existem enormes problemas nesse registro. As leis de incentivo parecem esgotar o tema do financiamento da cultura, quando não das próprias políticas culturais. Elas agridem a democracia ao introduzir uma enorme distorção no poder de decisão do Estado e do mercado no uso das verbas públicas. A ausência de uma política de financiamento corrói as iniciativas do ministério, inclusive aquela primordial de fazer o Estado assumir um papel mais ativo na cultura, e cria obstáculos para preservar e promover a diversidade cultural.

A nova política de financiamento, submetida à política pública e nacional de cultura, deve garantir:

1. Papel ativo e poder de decisão do Estado sobre as verbas públicas.
2. Mecanismos simplificados de acesso aos recursos.
3. Instâncias democráticas de deliberação acerca dos financiamentos.
4. Distribuição justa dos recursos, considerando as regiões, os segmentos sociais e a variedade de áreas culturais.
5. Modalidades diferenciadas de financiamento em sintonia com os tipos distintos de articulação de manifestações culturais, acionando, por exemplo: empréstimo, microcrédito, fundo perdido, fundo de investimento, mecenato, marketing cultural.

Para além de um novo e complexo sistema de financiamento, é necessário ampliar o volume de recursos destinados à cultura. Nessa perspectiva, o projeto de emenda constitucional (PEC) 150, que prevê um mínimo de 2% do orçamento federal para a cultura, 1,5% dos orçamentos estaduais e 1% dos orçamentos municipais, atualmente em tramitação no Congresso Nacional, sem dúvida, aparece como outro dispositivo vital a ser conquistado para consolidar o desenvolvimento e a construção institucional do campo da cultura.

A questão crucial da política de financiamento tem sido esquecida de modo muito preocupante. Ainda hoje, as leis de incentivo representam por volta de 80% do financiamento do Estado nacional para a cultura no Brasil, restando ao Fundo Nacional de Cultura (FNC) apenas aproximadamente 20%. Essa composição da política de financiamento, que sintomaticamente permaneceu sem mudanças significativas nos últimos 11 anos, coloca em perigo as políticas para a diversidade cultural implantadas desde 2003 e inviabiliza o desenvolvimento do SNC, que não pode prescindir de recursos públicos federais, entre outros, para a sua construção. Ampliar o financiamento à cultura via FNC é imprescindível para a superação desses dois e de muitos outros entraves para consolidar as políticas nacionais de diversidade cultural e o SNC. A lei do Pró-Cultura, enviada pelo ministro Juca Ferreira ao Congresso Nacional, depois de tantas alterações incluídas até agora, não resolve essa grave questão.

As articulações das políticas de cultura com algumas áreas afins encontram-se em situações muito diferenciadas. Com relação à comunicação, elas estão paralisadas e até sofreram visíveis retrocessos graças à continuada rendição do Ministério das Comunicações aos interesses dos segmentos dominantes nesse setor e agora também pela inanição do próprio MinC. No governo Lula, o MinC teve iniciativas inovadoras e promissoras, a exemplo da Ancinav, DOCTV, Programa Revelando Brasil e televisão pública. Na esfera da educação, as articulações caminham de maneira diversa. Alguns programas, começados na gestão Ana de Hollanda e continuados na de Marta Suplicy, deram os passos iniciais para uma cooperação mais substantiva entre os dois ministérios, bastante afastados desde a separação ocorrida entre eles em 1985. Programas como Mais Cultura nas Escolas e outros voltados ao estímulo à cultura nas universidades são belos exemplos inseridos na perspectiva de consolidação de uma articulação consistente entre as políticas culturais e educacionais. Para alcançar esse nível, eles necessitam de mais discussão crítica, trabalho colaborativo e acompanhamento mais rigoroso de equipes conjuntas dos dois ministérios, sem desconhecer problemas gerados por esses projetos (LÜHNING, 2013).

A incompreensão do lugar de centralidade ocupado pelo Programa Cultura Viva nas políticas culturais nacionais tem marcado a atuação do MinC no período pós-governo Lula. Os impasses do programa, muitas vezes atribuídos principalmente a problemas de gestão e prestação de contas, já haviam aflorado na gestão Juca Ferreira, pois a nova relação cultural democrática instituída entre o Estado nacional e as comunidades culturais agora incluídas nesse relacionamento não foi acompanhada pela necessária constituição de procedimentos adequados para viabilizar de modo satisfatório tais conexões. Ou seja, por reformas democratizantes no Estado que garantissem novas relações republicanas com segmentos antes excluídos de relações culturais com o Estado federal.

Em contraste com a criação de programas inspirados no Cultura Viva em muitos países, o programa no Brasil ficou praticamente paralisado, mergulhado na resolução dos graves problemas detectados e assumidos, quase sempre como dificuldades, nada desprezíveis, de gestão e prestação de contas. Não foram até hoje devidamente equacionados os dilemas decorrentes da necessária democratização do Estado para possibilitar a relação republicana e

substantiva com as comunidades estimuladas a participar e reconhecidas com Pontos de Cultura. O lugar vital do Cultura Viva na ampliação da base social do ministério foi colocado em xeque, com um evidente risco de retrocesso.

A depressão do patamar alcançado pelo ministério, sobremodo, afeta o lugar da cultura no processo de transformações democráticas em curso no Brasil. A expressiva inclusão social e econômica de milhões de brasileiros, revertendo políticas seculares de desigualdade e exclusão, não pode se completar se não vier acompanhada de: uma inclusão também cultural, que permita aos brasileiros ter acesso a fluir, criar e debater determinadas modalidades de cultura altamente elitistas no país; uma cultura cidadã que torne hegemônicos novos valores e que supere todos aqueles associados a preconceitos, discriminações, intolerâncias e violências, simbólicas ou físicas de toda ordem; por fim, uma cultura que abra horizontes e coloque em cena a possibilidade de imaginar uma sociedade mais humana, demasiadamente humana.

Enfim, o desafio a ser enfrentado pode ser condensado na construção de uma política de Estado – nacional e pública – de cultura, consubstanciada em um documento que represente a superação democrática das tristes tradições detectadas. A democracia brasileira está a exigir para a sua consolidação a ampliação da cultura cidadã, dos direitos culturais e da cidadania cultural em nosso país.

Referências bibliográficas

- BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil: primórdios (1500-1930)*. Trabalho apresentado no V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: *São Paulo em perspectiva*. São Paulo, 15(2): 73-83, abr.-jun. 2001.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil. Dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1967, p. 129-160.
- CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens (Org.). *A era FHC: um balanço*. São Paulo: Cultura, 2002, p. 627-656.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- FÉLIX, Paula. *Políticas culturais do governo Lula: análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura*. (Dissertação de mestrado). Salvador, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- FERNANDEZ, Xan M. Bouzada. Acerca de la origen e genesis de las políticas culturales occidentales: arqueologia e derivas. In: *O público e o privado*. Fortaleza (9): 109-145, jan.-jun. 2007.
- GIL, Gilberto. *Discursos do ministro da cultura Gilberto Gil*. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.
- LIMA, Venício Artur de. *Política de comunicações: um balanço dos governos Lula (2003-2010)*. São Paulo: Publisher Brasil, 2012.
- LÜHNING, Ângela. *Na encruzilhada dos saberes e fazeres musicais: leis, conhecimentos tradicionais, educação, música e espaço(s)*. Texto inédito, 2013.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MinC, 1995.
- _____. *Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares*. Brasília: MinC, 2005.

_____. *Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil*. Brasília: MinC, 2006.

_____. *Nova lei da cultura*. Brasília: MinC, s.d.

MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro e outros. *Cultura e democracia*, v. 1. Rio de Janeiro: Edições Fundação Nacional de Cultura, 2001, p. 13-55.

I FÓRUM NACIONAL DE TELEVISÕES PÚBLICAS. *Diagnóstico do campo público da televisão*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

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

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.

_____. Políticas culturais e novos desafios. In: *Matrizes*. São Paulo, 2(2): 93-115, primeiro semestre 2009.

_____. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: São Leopoldo: Porto Alegre: São Cristovão: Itaú Cultural: Unisinos: PPGCOM/ UFRGS: UFS, 2010, p. 51-71.

_____. (Org.). *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: EDUFBA, 2010.

_____. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2011.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; RUBIM, Lindinalva. Televisão e políticas culturais no Brasil. In: *Revista USP*. São Paulo (61): 16-28, mar.-abr.-maio 2004.

OS NOVOS MODOS DE CONSUMIR CULTURA E AS VELHAS POLÍTICAS MINISTERIAIS: DESENCONTROS E TRANSFORMAÇÕES

Fernando Vicário¹

Partimos de uma ideia que, embora repetida, parece não ter tido repercussão no campo das políticas culturais. A ideia da mudança, da vertiginosa transformação imposta a tudo e da escassa consequência dessas mudanças nos ministérios da cultura no âmbito ibero-americano.

As mudanças não parecem ter impactado na evolução das políticas culturais, que continuam ancoradas em modelos do século passado.

É importante o novo papel do conhecimento em nossos modelos de desenvolvimento. O novo totem de tudo o que fazemos (a sociedade do conhecimento, a gestão do conhecimento, a construção do conhecimento) parece ser o novo paradigma dos planos de desenvolvimento individual ou coletivo. Roubamos a parte mais humana desse conhecimento. Nós o desumanizamos e o depositamos nas novas mídias, nos modelos de gestão de benefícios, nas fontes de poder, de gestão, e o tiramos dos modelos de relação, dos espaços públicos, desse estar junto para conviver com meios melhores. O conhecimento se colocou a serviço do capital (como tudo, na realidade), e não a serviço de uma sociedade que pode ser mais feliz, pois parece impossível ser mais feliz se não houver um bom remanescente de conhecimento gerando capital por trás dele.

A política perde peso diante das finanças. Instala-se a cultura do enriquecimento e, com ela, chega a corrupção desmesurada em muitos dos nossos espaços geográficos, algo que sempre havia acontecido, mas que agora coloca em questão a própria estrutura política das nossas sociedades. Uma das repercussões no setor cultural é a perda de peso dos criadores diante do desenvolvimento e do crescimento. O protagonismo das empresas de distribuição de conteúdos aumentou; os direitos autorais são legislados para defender os grandes, culpar os consumidores e usar os inovadores.

O conhecimento se transforma no novo deus do século XXI, desde que seja um conhecimento que possa ser interiorizado de modo rápido. Perdemos o interesse em aprofundar, é necessário que nos forneçam as ferramentas para acessar com facilidade. Os processos de geração de conhecimento daquelas que eram as protagonistas essenciais, as universidades, não são mais tão importantes. Agora, o desafio é utilizá-lo com fins comerciais, o restante perde peso de forma acelerada. A filosofia, a antropologia, as ciências humanas perdem importância, e os acordos, como o realizado na União Europeia (UE) e conhecido como Plano Bolonha, ratificam tal realidade. A utilidade das universidades se dobra diante das necessidades das empresas, a queda da subvenção pública para o

¹ Professor de gestão cultural em diversas universidades, autor de artigos publicados em revistas especializadas. Sua última obra, *Reflexiones en Torno a la Cooperación Cultural*, foi editada em 2012. Atualmente, dirige em Bogotá a empresa de cooperação e gestão cultural Consultores Culturales. Ocupou ainda diversos cargos, entre os quais o de diretor do Centro Cultural da Espanha, em Caracas, coordenador de cultura do Convênio Andrés Bello e diretor de cultura da Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI). Durante alguns anos, colaborou com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional.

ensino superior é notória em todos os espaços ibero-americanos e, ao ser financiadas pela subvenção privada, os interesses dos financiadores primam sobre o objetivo final do ensino.

O conhecimento sai do contexto humano e é monopolizado pelo espaço empresarial. Somente queremos saber mais para ganhar mais, não pelo prazer de pensar e usufruir do pensamento. Não há tempo para isso.

Não há um aprofundamento, e transformamos a urgência em um novo modelo de relação tanto entre as pessoas quanto entre elas e aquilo que as rodeia. Tudo deve ser imediato, não temos tempo a perder. Aquilo que julgávamos possibilitar mais tempo livre, como no caso das novas tecnologias, tira o nosso tempo e o acelera de forma impensada. Os produtos devem ser rapidamente disponibilizados para o consumo e precisam ter pouca durabilidade para ser substituídos também de forma acelerada. Quem melhor definiu esse processo foi o sociólogo e filósofo polonês Zygmunt Bauman, que fala da modernidade líquida como uma nova categoria sociológica, na qual aborda a precariedade das novas relações humanas, a perda de responsabilidades com o outro, os novos atributos das sociedades capitalistas em forma de desregulamentação, flexibilização, liberação dos mercados, e também argumenta contra uma consolidação da solidez dos empresários, para os quais são regulamentadas, legisladas e formuladas todas as políticas impostas neste início do século XXI².

Parece que não precisamos mais pensar, as novas máquinas fazem isso por nós. Assim como a revolução industrial implicou uma renovação total das formas de trabalho físico, a revolução tecnológica implica uma transformação total das capacidades mentais. Não precisamos mais nos esforçar para mover uma pedra, a máquina a vapor faz isso por nós; nem precisamos nos esforçar para fazer uma multiplicação, porque as máquinas fazem isso por nós. A forma de construir a sociedade baseada no esforço coletivo, na qual os grupos eram melhores do que os indivíduos, pensavam melhor e tinham mais força, vai se tornando, pouco a pouco, um modelo de sociedade individual, em que a vivacidade, a rapidez, a eficácia e a instantaneidade valem mais do que o esforço na hora de conseguir resultados. Essa mudança é vital para o campo da cultura. Também houve uma mudança dramática nas linguagens, nas novas formas de se comunicar. Os hipertextos que acompanham essas linguagens agora são diferentes, e os capitais simbólicos que eram construídos por suas formas de uso são radicalmente afetados.

A revolução industrial nos ajudou com os esforços físicos, a máquina a vapor veio para realizar os trabalhos pesados. A revolução digital muda os nossos processos de pensamento, as máquinas solucionam grandes processos racionais e os simplificam, automatizando os processos mentais.

O que as políticas culturais fazem nesses processos?

Se entendermos que as políticas culturais são o conjunto de intervenções realizadas a partir do Estado com a finalidade de canalizar ações sobre o desenvolvimento do setor, devemos, então, começar a ver qual é o conceito de cultura que se move dentro de um Estado para saber o que pode ou não ser pedido para essa linha de atividades. Existe uma diferença entre os latinos e os saxões que pode nos ajudar a definir o campo de ação. Os primeiros

² BAUMAN, Zygmunt. *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, 2007.

com uma grande carga antropológica e os segundos com uma balança inclinada para as expressões artísticas e criativas. Nem uma nem outra cultura deve ser qualificada como boa ou ruim; elas simplesmente procuraram se encaixar ao modo de olhar o mundo dos seus cidadãos, suas barreiras de estar e de ser. É pouquíssima a carga de comunidades ancestrais existente na configuração da cultura atual dos povos saxões, enquanto é muito alta a existente entre os povos latinos. Por isso, era e é compreensível que a diferença primordial venha por esse lado. A globalização econômica adotou os modos e as formas saxãs em detrimento de outras. Isso trouxe como resultado uma materialização dos processos culturais assombrosamente triunfantes entre os gestores culturais. Estes passaram a buscar incessantemente ser medidos, comparados, e a elaborar critérios que validem materialmente o seu trabalho social.

Mas, além dessa atividade – realizada como tentativa de avaliar as políticas culturais – de medir o impacto econômico de suas ações, temos outros campos de trabalho que foram se estendendo nos últimos anos e parecem coincidir em ambos os espaços, tanto o saxão quanto o latino; os campos que tratam de estabelecer a cultura como um difusor de padrões simbólicos nos quais basear as identidades coletivas, os modos de identificar nações, estados, regiões, localidades ou qualquer grupo social. Todos procuram ter referenciais culturais que os tornem diferentes do resto e nos quais possam se refugiar na hora de falar quem são e como veem a vida.

É evidente o papel da criatividade no reforço da autoestima e da imagem positiva das pessoas, o que influencia na imagem positiva dos coletivos aos quais essas pessoas pertencem. Esses efeitos positivos são medidos, também, na repercussão econômica em alguns lugares, embora em outros se busque a sua influência naquilo que chamamos “bom viver”, que não é outra coisa senão estar bem consigo e com o grupo. Pelo menos esse é o discurso que se pretende desenhar como contraponto ao monetário, que foi ganhando terreno de forma acelerada.

As políticas culturais sempre se ocuparam do patrimônio cultural do grupo com o qual trabalham; um patrimônio que vai dos grandes edifícios até os pratos culinários mais tradicionais, passando por livros, arquivos, gravações musicais, filmes e saberes ancestrais transmitidos de forma oral. O que nos constitui e nos lança para um futuro com raízes mais sólidas, permitindo que os nossos trabalhos sejam reconhecidos como filhos de determinada forma de ver o mundo. Ao mesmo tempo, as políticas culturais se encarregam de buscar e promover transformações capazes de nos ajudar a incorporar o futuro em nossa vida, esse futuro que é construído a cada dia pelo mero fato de estarmos com outros que não pensam como nós e que nos obrigam a entender as suas colocações como legítimas.

A grande tensão de toda política cultural é colocar em diálogo o passado e o futuro, o material e o imaterial, as rupturas e as formas de preservar. Definitivamente, o que somos e o que desejamos ser.

Um dos objetivos das políticas culturais deve ser nos ensinar que o contemporâneo é a soma do amanhã e do ontem, o contemporâneo é uma forma de olhar o futuro com olhos que foram capazes de entender o passado. A complicação em abordar esse problema faz com que não nos aprofundemos muito e continuemos a regulamentar o que já é regulamentado desde o nascimento das primeiras instituições culturais. Redigem-se leis que são a epiderme dessa complexa rede, sem entrar em mais complexidades, pois o que é bom e agradável para alguns é escabroso e ameaçador para outros. Ou seja, o que as políticas fazem – aproximar os diferentes para que eles convivam da melhor forma possível – na cultura é multiplicada por mil, mas justificá-las, explicá-las e legisla-las é

um trabalho que deve nos levar a pensar muito além do que é feito agora. Um trabalho que se tornou muito mais complexo com essas transformações que apontamos e outras que, por não entendermos, ficam de lado, mas das quais todos somos conscientes.

O valor das políticas culturais na sociedade do século XXI

A sociedade muda, as maneiras de se inserir nela e de se relacionar com ela se transformam, as formas de produção e consumo sofrem grandes alterações. As políticas culturais devem enfrentar essa conjuntura sem abrir mão do passado, ou seja, conciliar as mudanças com as estabilidades que nos ajudam a continuar confiantes; colocar em diálogo os fixos e os mutáveis. Ambos são receptáculos nos quais é gerada essa sensação de segurança que nos ajuda a ser pessoas que compreendem o entorno e baseiam a sua capacidade de avançar nesse entendimento. As políticas culturais devem ser conscientes de que sozinhas não poderão fazer nada. Até o presente, a cultura tem sido um setor endogâmico, voltada para si e cujos benefícios são para si. Culpava os outros pelas suas desgraças, mas pouco se importava com as desgraças alheias. Um espaço que parecia destinado a viver consigo mesmo e com mais ninguém. Se alguém quisesse algo dela, deveria saber como se aproximar, porque a cultura não iria até ninguém.

Felizmente, hoje isso mudou muito e a cultura já dialoga com a educação, com o meio ambiente, com a saúde e com disciplinas que pareciam muito distantes, como o comércio exterior, a diplomacia, a justiça e a legislação. O medo de se desvanecer a levava a fugir do estigma que a apontava como transversal. Hoje entendeu essa transversalidade sem se perder, sem deixar de ser quem é, mas compreendendo sua participação na construção do projeto de país que queremos elaborar.

A cultura é um campo de tensões entre as quais cabe destacar o permanente confronto entre o passado e o futuro. Hoje o futuro gera uma ansiedade cultural que impede de ver aquilo que vem tranquilamente, pelas múltiplas mudanças que não sabemos como incorporar.

As políticas culturais do século XXI devem ser construídas a partir do olhar com o qual projetamos o futuro. Devem nos servir como uma dobradiça que ajuda a abrir a porta que nos empurra para um tempo completamente diferente daquele no qual vivemos até hoje.

- A falta de prestígio das instituições, começando pela família e terminando na política, passando pelas igrejas, exércitos ou tribunais de justiça, vai nos deixando sem o chão sobre o qual sabíamos caminhar.
- A nova forma de entender a comunicação, suas novas virtualidades, seus subterfúgios digitais, as linguagens que nascem e as que morrem.
- A liquidez das relações humanas, a instabilidade dos conceitos tradicionais como o amor, a fidelidade, a permanência.
- A instabilidade profissional, os trabalhos precários, a formação imprescindível, mas sem alma para trabalhar de forma eficaz sem reivindicar nada.
- A crescente iniquidade com um desequilíbrio aterrador a favor das empresas sobre os trabalhadores.

- O auge das finanças acima de todos os outros modos de construção social. Definitivamente, toda uma abundância de mudanças que nos pegam de surpresa e para as quais outras políticas não podem nos preparar.

O papel da cultura neste século deve ser o de nos ajudar a entender e propor alternativas. Ajudar-nos a reclamar ou apoiar, mas com conhecimento de causa, ou seja, sabendo o que apoiamos ou o que criticamos. Os ministérios não podem mais ser aqueles que nos ajudam a brincar de ser artistas, mas, sim, aqueles que nos ensinam a ser cidadãos. Criativos, críticos, propositivos, com soluções alternativas, com olhares renovados. A política cultural deve intervir na cultura, entendendo por cultura a forma de estar junto, de construir um futuro, de preservar passados, de elaborar olhares compartilhados entre os diferentes saberes e incorporar a criatividade livre e sem amarras à forma de viver que cada um escolhe.

Consumo como cultura e consumo cultural

Não podemos nos aproximar do futuro sem entender como redistribuir o conhecimento. Isso poderia parecer um propósito do Ministério da Educação ou do encarregado das políticas de trabalho, mas esse processo é hoje um processo cultural.

Redistribuir o conhecimento e voltar a dar-lhe valor humano é um processo cultural.

Não se trata somente de gerar os acessos que aparentemente já estão gerados. Trata-se de instaurar as formas de torná-los compreensíveis e aproveitáveis, não apenas para o individual, mas especialmente para o coletivo. Um dos maiores “consumos” realizados neste tempo é o consumo cultural. Mas neste tempo o “consumo” tornou-se cultura, encheu-se de uma série de valores sociais que vão construindo *per se* modos de vida, o que afeta especialmente o sistema produtivo. Os grandes espaços nos quais as ofertas são construídas estão muito atentos ao consumo dos cidadãos e mudam, reestruturam-se e modificam os seus hábitos e costumes, para captar a atenção de quem precisa conseguir a sua sustentabilidade. Portanto, são esses sistemas produtivos que condicionam hoje os modelos de consumo. São os proprietários das grandes redes de distribuição, às quais queremos acessar para ficar “conectados”, que condicionam a nossa “compulsiva” necessidade de acessar e consumir. Somente assim é possível a continuidade desse modelo de economia em rede tão em voga atualmente. Qualquer tipo de conteúdo estará nas mãos dessas grandes companhias distribuidoras, por isso será indiferente querer comprar uma barra de sabão ou um livro para os nossos filhos, pois teremos de recorrer a elas, que monopolizam o acesso aos bens de que estamos precisando. Estamos em um momento no qual:

A absorção da esfera cultural pela esfera comercial aponta para uma mudança fundamental nas relações humanas com consequências preocupantes para o futuro da sociedade. Desde o início da civilização até agora, a cultura sempre precedeu o mercado. As pessoas criavam comunidades, construíam elaborados códigos de comportamento, reproduziam significados e valores compartilhados e construíam a confiança social na forma de capital social. Somente quando a confiança e o intercâmbio social estavam bem desenvolvidos as comunidades podiam praticar o comércio. O fato é que a esfera comercial sempre era um resultado derivado e dependente da esfera cultural. A razão estava em que a cultura era a fonte da qual emanavam as normas de conduta sobre as quais ocorria o acordo. Essas normas

culturais criavam um ambiente de confiança dentro do qual ocorria o comércio e o intercâmbio. Quando a esfera comercial começa a devorar a esfera cultural, ameaça destruir os mesmos fundamentos sociais que deram lugar às relações comerciais³.

Os públicos nas políticas culturais, eixo e horizonte. Os prosumidores

Alvin Toffler, em seu livro *A Terceira Onda*, escrito em 1980, construiu esse termo somando os conceitos de produtor e de consumidor. O resultado foi que o conceito utilizado por ele para nomear o modelo de trabalho daquilo que chama de primeira onda, ou seja, a era agrícola, pôde ser aplicado à terceira, a atual, e agora não é simplesmente uma soma que gera um resultado diferente, é uma mudança de olhar, um espaço novo construído por quem tenta quebrar as tradicionais normas do mercado. Até agora o ciclo era produzir, lançar o produto e esperar que outros o comprassem ou consumissem. Agora existe quem, com outras motivações não estritamente pecuniárias, consiga resultados espetaculares, como no caso da Linux, a mídia livre para trabalhar como software nos equipamentos informáticos. O trabalho das redes, as formas de *coworking* ou os sistemas de financiamento compartilhado se transformam nesses novos modelos utilizados pelos “prosumidores”. Não é, portanto, a simples soma de quem, além de ser consumidor, produz conteúdos e os difunde; é a mudança real e progressiva de formas de enfrentar o processo da cadeia de valor, que até agora parecia caminhar em uma única direção e hoje se diversifica e se ramifica de mil formas diferentes.

O prosumidor é proativo, compromete-se com a comunidade, lê mais jornais digitais que o restante e exerce um filtro pessoal. Para o prosumidor, a demografia e a geografia não são mais tão importantes, já que ele sabe que tem que gerir a informação de forma proativa por meio da maior socialização dos ambientes. Entretanto, o prosumidor continua buscando a intimidade, já que a conexão on-line e o compartilhar essa informação não implicam necessariamente em estar fisicamente diante de um interlocutor. Para Salzman, “vamos estar mais em casa, vamos reconstruir o nosso lar para receber mais duas ou três gerações, nas quais sempre haverá um elemento educacional: o computador”. Neste sentido, a vida se tornará hiperlocal e não maciça⁴.

O produto por excelência dos prosumidores é a Wikipédia, a forma de construir conhecimento entre todos. O modo de financiamento da maior enciclopédia do mundo também é compartilhado, cada um faz a contribuição que considera importante para um projeto que, sem dúvida, todos usamos alguma vez. As formas de escuta do outro crescem, queremos nos nutrir da sabedoria de outros sem a necessidade de conhecer os seus títulos ou as suas condições, simplesmente um outro legítimo com capacidade de contribuir com conhecimentos, dependendo de nós a credibilidade dada às suas palavras, já que também estaremos dotados de instrumentos capazes de discernir e não assumir, como fazíamos até agora. O prosumidor utiliza as novas capacidades ao seu redor. Antes um artigo vinha de uma única fonte, agora é possível verificar fontes, comparar opiniões e dar a nossa. Ganhamos em capacidade de exigir a verdade e, ao mesmo tempo, de construir com verdade o que estivermos promovendo.

³ RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso, la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.

⁴ LARGA VIDA ao prosumidor. Disponível em: <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/tendencias/larga-vida-al-prosumidor/>. Acesso em: 19 dez. 2014.

A sociedade reposicionou o primeiro elo da comunicação que é a informação. Não parte mais de um único lugar, tem a possibilidade de ser verificada em diversas fontes e, reposicionando a veracidade das fontes, tem mais capacidade de estabelecer uma comunicação mais autêntica e, sobretudo, mais participativa. Isso modifica o tradicional papel de receptor, dotando-o de uma presença ativa, pois até hoje era uma mera atitude passiva que lhe havia sido concedida. O nível de formação dos prosumidores está em crescimento. E sua formação é complexa. Eles não são mais os especialistas do século XX, com licenciatura específica e estudos de pós-graduação que concluem a primeira formação. Agora a formação é múltipla. As disciplinas de um prosumidor vão da economia ao marketing, da matemática à antropologia, são consumidores zigzagueantes, perambulam entre diversas ofertas até encontrar o que será objeto da sua fidelidade, não uma fidelidade a qualquer custo, pois é algo que tem de ser renovado e, para isso, reinventado a cada instante.

Isso muda a configuração das novas identidades emergentes. Se o consumo como cultura era um dos sinais com os quais alguém se inseria em um grupo, agora é muito mais complexo estabelecer os critérios pelos quais um comprador pode ser identificado. Os critérios de inclusão são muito mais confusos porque os critérios para realizar a transação são muito mais complicados.

Hoje, os limites entre os produtores e os consumidores são cada vez mais tênues. Todos nós criamos e somos consumidores e todos nós consumimos o que outros criam. Isso democratiza a arte, não a banaliza, mas ao mesmo tempo dificulta a formação de públicos mais exigentes e capazes de compreender novas linguagens.

Esse fato exige que as políticas culturais saiam dos seus nichos tradicionais e confortáveis e meçam os novos prosumidores, os novos produtores e consumidores de cultura. Diferentes daqueles que existiam e mudavam de forma acelerada. Não somente nas políticas culturais, mas na política em geral, é necessário repensar como legislamos as formas de participação. Não queremos ser simplesmente sujeitos da política. Um dos novos desafios da democracia atual é o novo cidadão proativo. Os políticos não estavam acostumados a esse processo. A política do século XX não havia acabado de dar voz aos cidadãos. Parecia que a democracia consistia unicamente em pegar um pequeno papel e introduzi-lo em uma urna. Agora não se pode mais exercer o poder de costas para o cidadão, este quer saber tudo, quer conhecer as finanças dos deputados, o que eles gastam e em que gastam, além de participar de decisões que são da sua competência. Definitivamente, antes comprávamos a política que nos davam e agora queremos que a política que compramos seja realmente a que nos ofereceram. Se formos capazes de modificar as formas de fazer política que, embora lentamente, vão se adaptando aos novos modelos de cidadãos, o que acontecerá com os novos modos de consumir e de fazer arte? Qual é a repercussão dessas novas formas na cultura? Que tipo de gestores e políticos devemos construir para não perdermos a passagem dos avanços sociais? Que formação devemos construir para os novos públicos da cultura?

Atualmente, os ministérios do ramo cuidam do que foi e devem continuar fazendo isso. Não podemos descuidar do que já se conseguiu. Realizou-se um trabalho que agora começa a render seus frutos. Pensemos que na América Latina, há apenas duas décadas, a institucionalidade cultural era extremamente fraca. Hoje, praticamente todos os países contam com uma sólida instituição dedicada a essa tarefa. Por isso, primeiro se deve reconhecer o imenso trabalho realizado. Às vezes, com um papel mais acertado, outras vezes com menos sorte, mas sempre com grande esforço que consolidou o papel da cultura em nossa sociedade. Deve-se manter tudo isso. É necessário aprofundar os modos e as formas de fazer com que a sua importância social continue crescendo e se consolide.

O que foi e o que propomos pensar para que seja de outra forma

Devemos refletir sobre onde crescer. Diante do imenso desafio que significam todas as transformações das quais temos falado, a escolha entre os campos de crescimento é menos complexa. Escolher sempre significa rejeitar, dizer não a coisas que podem ser vitais, assumir o risco de postergar. Mas escolher também implica incorporar. É um momento no qual precisamos refletir sobre os espaços em que a cultura pode ser mais útil para a sociedade.

O papel das políticas não somente busca o benefício do setor, como também busca o benefício social através do setor.

Essa é uma proposta que ninguém em outras políticas questiona. Aumenta-se a saúde para benefício da população, aumenta-se a educação para benefício da comunidade, aumenta-se o respeito ao meio ambiente para melhorar a qualidade de vida das pessoas. Mas até agora a cultura parecia crescer somente para o benefício da cultura. Dava-se mais dinheiro ao cinema para que mais cineastas pudessem se aproximar da produção, mas o cidadão comum não tinha ideia realmente de qual era o benefício para ele. Melhorava-se uma lei de dança ou se apoiava o teatro para que os artistas de cada especialidade pudessem desenvolver o seu trabalho com mais facilidade. Mas ninguém sabia qual era a repercussão social do seu trabalho. Em que melhorava a qualidade de vida das pessoas? Naturalmente, existia a sensação de que estávamos subvencionando criadores que deixavam pouco para os cidadãos. Algo que hoje incomoda graças à alta carga impositiva e fiscal da qual somos objeto.

A cultura empenha-se em preservar a memória, construir bibliotecas, museus, arquivos, salvar palácios, igrejas, monumentos, restaurar quadros, reconstruir locais atacados por diversos desastres. Com isso, ela diz ao cidadão: eu lhe garanto que a sua história estará a salvo em minhas mãos e com ela você poderá viver um futuro mais sólido e entroncado nas raízes às quais você pertence. Mas preservava uma memória, não todas as memórias, preservava a memória daqueles que ditavam as leis em primeiro lugar e depois, como concessão, outras memórias, que às vezes serviam como memória-refúgio, ou seja, de construtor de uma identidade que queríamos forjar.

Depois, ela foi se abrindo não somente para preservar, mas para gerar. Construiu espaços para a criatividade, apoiou os inovadores que propunham novos olhares para o complexo mundo simbólico nacional, regional ou local. Entendeu que essa criatividade e essa forma de dinamizar linguagens artísticas e criativas eram benéficas para o conjunto social. Os gastos eram mal explicados, mas as pessoas os aceitavam, conviviam naturalmente com eles.

Era bom ter escritores, pintores, cineastas, atrizes, designers, escultores, gestoras internacionais, curadores. Definitivamente, era bom estar na esfera internacional através dos nossos criadores. Ninguém duvidava da repercussão internacional que esses nomes nos davam e, então, parecia obrigatório investir dinheiro na construção desse campo de visibilidade. Essas foram vitórias progressivas da atividade cultural, que deixou frutos muito valiosos para os países da região. A cultura tornava-se um argumento sólido, capaz de explicar o seu papel social e de se entroncar nos grandes processos de desenvolvimento desenhados para o país. Ela o fazia a partir de três vertentes fundamentais: a inserção da diversidade, a construção da identidade e o valor da criatividade.

A diversidade estimulava a participação de todos aqueles que construíam a sociedade. Ao mesmo tempo que dava à identidade um olhar amplo, não permitia a criação de identidades excludentes e formulava seu trabalho a partir da

criatividade compartilhada. Quando esses eixos de trabalho dos ministérios da cultura estavam se fortalecendo, as novas tecnologias apagaram o mapa e foi necessário pensar por onde voltar a olhar a utilidade da cultura na sociedade.

Cresceu fortemente o conceito de empreendedor cultural, viver do fruto da criatividade, tirar proveito dos resultados de uma força que não se esgota, aquela que coloca em funcionamento o conhecimento e o mescla com as raízes, obtendo-se resultados que vão de novos desenhos tecnológicos a novos modos de tecer e construir tradição. É necessário, então, repensar o valor das novas políticas culturais, saber para que dinamizá-las, e pensar, a partir da cultura, o novo modelo de construção social que queremos implementar. Se não for construído um discurso capaz de explicar os usos dessas políticas, elas perdem a validade.

As bibliotecas são cada vez menos frequentadas e os museus menos visitados. Os arquivos quase não são consultados e os monumentos não recebem visitaçã... Não é verdade! Esse argumento é falso e as cifras demonstram isso. Há momentos em que a afluência do público é maior e momentos em que é menor, mas podemos afirmar que tais instituições representam uma necessidade constante para as pessoas, assim como a existência de escolas, parques ou ambulatórios de saúde.

A imagem de país deve ser construída através de suas criações, criadores e modos de entender o futuro. Outra verdade que parece indiscutível, e é necessário fomentá-la, já que os criadores não crescem em árvores, é a importância de muitos e diversos processos de formação. Precisamos de criadores, precisamos de inovadores, e eles são fruto de uma política cultural propositiva.

Mas tudo isso já vem sendo feito, então, quais são as propostas novas que devem ser realizadas? Segue um pequeno conjunto de propostas para repensar o valor das políticas culturais na sociedade:

- Legislativas. Reforma do direito autoral. Inclusão das minorias nos acessos culturais e nos produtos difundidos pelas mídias oficiais. Facilidade nos acessos, com uma legislação que ajude quem tem menos a acessar a internet, a rede, os conhecimentos. Legislar as facilidades para a livre circulação de bens e serviços culturais, pelo menos nos territórios que procuram se construir como espaços culturais.
- Econômicas. Modelos de gestão sobre os impostos derivados da cultura. Facilitar o investimento na criação, através de leis de mecenato capazes de incentivar a presença da empresa privada. Benefícios para a comercialização de produtos culturais tanto no comércio interno quanto externo. Medidas de estímulo à coprodução, à cocriação e ao cofinanciamento.
- Sociais. Fomentar e estimular maior participação de todos os membros da sociedade na criação e no consumo cultural. Estimular a criação de espaços públicos compartilhados e usufruídos em torno da cultura, voltando a depositar no coletivo a ideia de comunidade. Trabalhar em processos de desenvolvimento comunitário, educação e criatividade. Estimular programas conjuntos entre meio ambiente e cultura. Incentivar os processos de cooperação social através de programas culturais. Dinamizar as linguagens de proximidade, as novas formas de se aproximar do cidadão.
- Tecnológicas. Acompanhar gradualmente a inserção das novas tecnologias em todos os espaços, defendendo que todas as classes sociais devem ter os mesmos direitos, e que a lacuna propiciada pelo atual sistema não deve continuar crescendo.

Tudo isso não é mais do que um pequeno conjunto de propostas para começar a repensar quais políticas culturais queremos manter e de que forma elas podem continuar crescendo para que tenham mais projeção social.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. *Los retos de la educación en la modernidad líquida*. Barcelona: Gedisa, 2007.

LARGA VIDA ao prosumidor. Disponível em: <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/tendencias/larga-vida-al-prosumidor/>. Acesso em: 19 dez. 2014.

RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso, la revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós, 2000.

POLÍTICAS CULTURAIS NO URUGUAI¹

Hugo Achugar²

Antes de tudo, gostaria de agradecer ao convite de Lia Calabre e do Itaú Cultural, que possibilitaram minha participação neste evento, em que estão presentes vários colegas hispano-americanos, latino-americanos e espanhóis que muito respeito.

Pediram-me que falasse um pouco da situação cultural do Uruguai neste momento. Tenho de começar dizendo que no Uruguai, assim como acontece em muitos outros países, suponho que no Brasil também, o tema das políticas culturais e dos estudos culturais encontra resistência de vários setores, tanto por parte da comunidade artística quanto por parte da comunidade acadêmica. E, nesse sentido, creio eu, existem três modelos de cultura e, poderia dizer também, de política cultural, que seguem vigentes e coexistindo, ao menos no Uruguai.

Um é o velho modelo do século XIX, no qual se estabelecia uma divisão entre alta cultura, *belles lettres*, belas artes e folclore. Isso, na maior parte dos países latino-americanos, se deu no início do processo de construção da nação. Supõe-se que no início do século XIX foram criadas algumas instituições ainda vigentes, como os museus e as bibliotecas nacionais, e havia um espaço secundário, que era o ambiente da produção folclórica. Chegado o século XX, com a introdução da chamada indústria cultural, com o surgimento do cinema, do rádio e da televisão, desenvolveu-se todo um debate intelectual cujo exemplo, em âmbito teórico internacional, gira em torno de Adorno e Horkheimer. Esses autores desprezam o que se chamava indústria cultural ou cultura de massa. Esse desprezo pelo rádio, pela indústria discográfica, pelo cinema, pela televisão, nomeada por eles de “caixa-boba” ou *idiot-box*, foi tema de muitos debates e estudos produzidos no século XX. Mas, no final do século XX e início do século XXI, produziu-se uma mudança, para mim fundamental, e é neste ponto em que nos encontramos agora, ou seja, transformações resultantes de movimentos sociais vinculados com a luta dos direitos das mulheres, as reivindicações feministas, os direitos de minorias étnicas, de opção de gênero, sexual, entre outros, que foram transformando a vida social e modificando fortemente algumas políticas culturais e parte do imaginário sobre como trabalhar com cultura.

Nesse sentido surge a declaração de direitos culturais do México e a primazia dos direitos culturais como universais. Sem demora, e começamos a ter alguns problemas com tal complexidade, essa declaração reconhecia a importância e o direito cultural das heterogeneidades, da diversidade tanto étnica quanto de gênero etc. Isso tem refletido em situações concretas da nossa América, onde existem Estados não somente plurinacionais como também pluriculturais, caso da Bolívia, que não é o único, mas é o claramente assumido.

Essa ideia dos direitos culturais, as “belas letras” e as indústrias culturais, as indústrias massivas, ainda seguem no

Uruguai dividindo a opinião da sociedade. Há aqueles que veem um só sentido em apertar e afrouxar a cultura, há aqueles que chegam a incluir a indústria cultural no campo das políticas, mas, quando chegamos ao tema dos direitos culturais, começa a ficar complicado.

Aí principia o segundo tema, as políticas culturais. Falo de uma situação peculiar. Falo da academia e ao mesmo tempo eu próprio exerço uma função no governo. É como se existissem duas cabeças ou dois chapéus. E, nesse caso, eu coloco o chapéu acadêmico. Uma das coisas que ocorrem no Uruguai é que as políticas culturais, ou aquelas com respeito não somente à cultura em geral, mas às artes e à criação – eu poderia dizer, junto com a poetisa mexicana Juana Inés de la Cruz –, são as piores do mundo. E são as piores do mundo porque são invisíveis. Praticamente não há políticos no Uruguai, e estou me referindo a candidatos a presidente, senadores, deputados etc., que incluam em seus discursos, em suas declarações, pronunciamentos sobre políticas culturais. E isso está relacionado também aos cientistas, que de igual modo não se ocupam das políticas culturais. Ocupam-se das políticas públicas de saúde, de assistência social, entre outros, mas as culturais não aparecem dentro das políticas públicas. E sem falar dos jornalistas, que nunca lhes perguntam sobre as políticas culturais.

Essa invisibilidade da cultura ou das políticas culturais em geral – claro que sempre há alguma exceção, mas estou falando de modo geral – semeia um problema que me interessa particularmente já faz muito tempo. Nós, no Uruguai, quando fundamos o Observatório Universitário de Políticas Culturais na Universidade da República, no início do ano 2000, criamos uma série de linhas de pesquisa, assim como um observatório. E uma dessas linhas nos levou a análises de consumo e de imaginário cultural. A princípio fizemos umas questões em âmbito nacional e depois fizemos uma análise intitulada “Cultura em situação de pobreza”, que se referia aos assentamentos. Assentamentos, na verdade, são um eufemismo para se referir às favelas aqui do Rio de Janeiro e as de Montevideú. E, do resultado dessa análise, fazendo uma enquete entre os habitantes das favelas montevidéanas, surgiram três preocupações teóricas.

Uma é no âmbito de assistência social ou de economia, na qual se fala de necessidades básicas insatisfeitas. Um indivíduo, ou uma sociedade, mede suas necessidades básicas satisfeitas a partir de questões como acesso à água potável, energia elétrica, saúde etc. Mas nós plantamos a possibilidade de considerar a existência de necessidades culturais básicas insatisfeitas. Bem, esse ponto foi trabalhado, mas não vou desenvolver muito minha fala sobre tal questão porque ela não é o objeto mais importante da apresentação; apenas queria mencionar o fato porque ele despertou um segundo problema.

A formulação acadêmica que surgiu ao estudar esses sujeitos de direitos culturais e cidadãos era: a partir de quais parâmetros alguém estabelecia o paradigma do que era uma necessidade cultural básica insatisfeita? Ou: a partir de que paradigma se estabeleciam os elementos para avaliar ou impulsionar uma política cultural? E aí, creio, está um grande desafio – não sei se possível ou impossível de ser solucionado. É polêmico, porém, necessita ser sanado. Mas os acadêmicos de modo geral pensam a partir de um paradigma da classe média ou utilizam outro exemplo, os G - C - U, para se referir à “Gente Como Uno” [Gente Como Alguém]. É o paradigma de que gente como alguém consome de maneira determinada, gente como alguém tem quais e tais razões para ir ao museu, tem quais e tais razões para solicitar isso ou aquilo. Mas existe a possibilidade de parar ou de ver o problema de outro lugar que não apenas o da academia, não necessariamente desse sujeito que, pelo menos na

¹ Transcrição da palestra ministrada no dia 16 de setembro de 2013, no IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, no auditório da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

² Diretor nacional de cultura, MEC (2008-2015), e docente de doutorado na Universidade da República (Uruguai). Ministrou aulas na Universidade da República, no Uruguai, e em várias universidades da Venezuela, do Brasil, da Espanha e dos Estados Unidos. Seu último cargo na Universidade de Miami foi como professor emérito. Atuou como pesquisador do Celarg, na Venezuela, e fundou o Observatório de Políticas Culturais na Udelar, Uruguai. Foi membro do Sistema Nacional de Pesquisadores no Uruguai (2009-2016) e do Fundo Nacional de Pesquisadores (1999-2001). É autor de artigos e livros sobre arte, cultura e literatura.

modernidade, é assim: branco, cristão, classe média, alfabetizado, homem, heterossexual etc. Isso já é possível. Há mulheres na academia, há africanos, há indígenas, mas segue existindo uma hegemonia do sujeito moderno que pensava daquela forma.

Mas o sujeito outro – esse outro que é o subalterno para a terminologia desses supostos teóricos –, o outro marginal, não tem os mesmos modos de conhecer e avaliar. Isso resultou na pesquisa, na projeção de pressupostos à frente das perguntas, e havia muitas perguntas que se estruturavam assim: “O que você desejaria no seu bairro?”. E havia uma série de opções. Ou mostravam uma planilha com alternativas como (para vocês entenderem vou improvisar para a realidade do Brasil): “Você sabe quem é Clarice Lispector? Você sabe quem é Rui Barbosa? Você sabe quem é Caetano Veloso?”. Até incluíram o nome de alguns grupos de funk ou outras expressões. E resultava que alguns dos líderes e ícones da cultura nacional para essa população simplesmente não eram identificados; como no caso de Juana de Ibarbourou, identificada não como uma poetisa, mas como uma mulher cujo ingresso custava 2 mil pesos. As pessoas não sabiam quem ela era! Como se perguntasse aqui: “Quem é Clarice Lispector?” e 97% dos entrevistados ou não soubessem dizer ou dissessem ser uma estrela do rock, uma cantora etc. Ao mesmo tempo, fizemos o contrário, perguntamos a certos cidadãos da classe média, que não conseguiram identificar alguns grupos de funk ou algumas personalidades da classe popular.

O que isso mostra? Uma série de questionamentos sobre a elaboração teórica das políticas culturais, que implica outros sentidos. Deixe-me passar a um segundo nível, porque o que relatei até agora era o lugar dos acadêmicos pensando as políticas culturais e as problematizando. O resultado é que existe uma declaração universal na qual se reconhece a heterogeneidade, fazem-se estudos, propostas etc. Há paradigmas ou preconceitos, inclusive daqueles que são avaliadores de propostas culturais ou artísticas que procedem de um lugar hegemônico, que é a cultura da classe média ou valores e paradigmas dessa mesma classe.

Mas o que acontece se alguém, sempre desse mesmo lugar, sai do limite da classe média para um lugar mais amplo? Porque há artistas em todos os lugares. Pois se espera que o artista seja da classe média, da classe alta, da favela... Como ele pensa a política cultural? E normalmente ele pensa sobre o tema! O artista tem, ao menos no Uruguai, a lógica de que todo mundo, mas principalmente o Estado, tem de apoiar sua obra, e quem julga as obras se equivoca. Historicamente isso tem sucedido, é verdade, mas o artista tem o direito de receber todo tipo de apoio, bolsas etc., para projetos ou para a sua mera existência.

Então, o lugar do artista é ainda concebido por muitos, não por todos, como um lugar de destaque, um espaço quase sagrado, onde ele tem de ser protegido. O que acontece quando paramos de pensar nesse lugar e pensamos na sociedade em seu conjunto? Bem, se pensamos a sociedade como um todo, temos primeiro o fato de que a sociedade não é homogênea. Não é homogênea nem por nível de ingresso nas atividades, nem por capital cultural, nem por imaginário, nem por propostas do que se quer fazer em políticas culturais. Em muitos casos, entende-se que esse é um tema de debate muito forte no Uruguai, sobretudo, com alguns políticos.

Essa história de uma política cultural em que há a figura dos diretores de cultura – e nós estamos tratando de dizer que não é bem assim –, em que se entende que ser diretor de cultura é um entretenimento, é um criador de show e de festas, é isso e nada mais do que isso. E muitos políticos enxergam dessa forma porque a demanda muitas

vezes é: quero um concerto para acompanhar tal festa; quero um músico para fechar esse teatro. Então a cultura funciona como um bufão da corte, é o paradigma do palhaço, do pão e circo! É necessário para alegrar a festa que tenha ou música de fundo, ou um artista que entretenha, ou algo dessa natureza, porque o importante é o que vem depois, seja o que for – é a visão da cultura como entretenimento.

Mas há outra noção que também aparece em muitas reflexões sobre políticas culturais, a do público (espectador), que está presente e é um valor incluso em muitas formulações de políticas culturais, aí se fala de formação de público, não é? E creio que por tal formação estamos entendendo, às vezes, coisas diferentes. Esse público está atravessado por uma variável que é o pagamento do acesso a um evento. O que paga é diferente da noção de público no sentido gratuito – sentido de objetivo de alcance de um grupo de dança contemporânea, ou ópera, ou cinema, que deseja causar efeito no público. E a sociedade e o público, acredito, não são noções assimiladas entre si mesmas. São noções diferentes marcadas de modos diferentes. Por que enfoco isso? Porque há um último lugar que é o do funcionário público que leva adiante as políticas culturais, e é daí que queria continuar a falar agora, desse lugar. Gostaria de fazer isso sem abandonar os outros chapéus que já disse ter, o acadêmico e o artístico.

O que acontece com o funcionário público? Seja o diretor de cultura do município, seja o diretor de Departamento do Ministério da Cultura. Seja o diretor do Ipham, seja o ministro da cultura ou o vice-ministro, seja quem for... do Instituto do Cinema etc. Enfim, o problema em ser um funcionário público é que, em teoria, esse profissional está voltado para o conjunto da sociedade, não para um público e, além disso, não pode, creio eu, trabalhar nem com os paradigmas do século XIX, nem com os paradigmas hegemônicos do século XX, nem só com os paradigmas do século XXI. Tem de ter consciência, pelo menos no Uruguai é assim, de que a cidadania, a sociedade em seu conjunto, está atravessada por diversas comunidades interpretativas.

Utilizo a expressão comunidades interpretativas no sentido de Fish, como grupos que compartilham valores, decodificam sua mensagem e as entendem como um conjunto de valores compartilhados. Diante dessa diversidade – as comunidades interpretativas –, o funcionário público e o Estado têm de reconhecê-las primeiro, saber de sua existência e atuar nelas. Não se trata de simplesmente agradar a todas as comunidades, mas, sim, de se dar conta, de atentar e atender à existência de todas. Isso me chegou, de certa forma teoricamente, para conceber uma noção estritamente ligada aos direitos culturais. É interessante que nesse sentido haja uma semelhança particularmente estimulante entre Brasil e Uruguai, pois ambos os países possuem secretarias ou seções com o mesmo nome ou com a mesma ideia, que é a cidadania cultural, em que cidadania cultural tem relação com o exercício de direitos culturais dos diversos setores que habitam uma sociedade. Isso é o que guiou ou guia grande parte das políticas culturais no Uruguai, ao menos na experiência da Direção Nacional de Cultura, órgão em que atuo.

Antes de me referir a isso, que é central, quero ir um pouco além para que entendam qual é a estrutura governamental e nacional do Uruguai com respeito à cultura. No Uruguai não existe um ministério da cultura. O que existe é um Ministério de Educação e Cultura, chamamos de MEC, mas é Ministério de Educação e Cultura, Ciência e Tecnologia, Justiça, Direitos Humanos e Registros, com uma série de comissões pequenas como saúde e bem-estar dos animais etc. É um megaministério em processo de reestruturação e reorganização. Há uma Direção Nacional de Cultura, que cobre uma série de aspectos sobre os quais logo vou falar, mas que não lida com toda a cultura. Existe, por exemplo, o Sodre, uma instituição quase paraestatal, que se encarrega da Sinfônica

Nacional, do Balé Nacional, da ópera, da Escola de Dança, da Escola Lírica etc. Existe, além disso, o Instituto de Audiovisual, o Icau, como algo que está junto com a televisão nacional em outro âmbito. E há um gabinete de cultura em que tudo é coordenado, mas definitivamente é essa a divisão. Bem, existem também as autonomias dos departamentos dos estados, que podem elaborar suas próprias políticas culturais independentemente do que se faz em âmbito nacional.

Então, qual terá sido a experiência da Direção Nacional de Cultura nesse sentido, pensando na relação com as questões de cidadania que relatei, com os direitos culturais, com os sujeitos dos direitos culturais e das políticas culturais, e com a formação de público sobre os quais também acabei de falar?

Produto da pesquisa sobre a investigação da pobreza, uma das problemáticas que logo ficaram claras se referia às muitas políticas culturais que normalmente são concebidas como formação ou criação de público, e que definitivamente são destinadas a uma identificação de sujeitos de direitos culturais em uma posição passiva ou consumista. E o que isso quer dizer? Vocês têm a experiência dos Pontos de Cultura, nós temos outras das quais vou falar agora, mas creio que a marca fundamental está no exercício dos direitos culturais. Uma política cultural não pode só estar restrita à garantia de que os cidadãos tenham acesso à cultura, isso é óbvio, mas não pode ser apenas isso.

Não tem de garantir só a leitura do livro, o acesso ao cinema, aos museus, ao teatro, ao espetáculo de dança, ao Carnaval, à dança tradicional etc. Tem de criar condições para que o sujeito possa produzir cultura, tirá-lo desse lugar do consumidor de cultura, torná-lo um ser que exerça seus direitos culturais, não somente como apreciador das produções artísticas, mas também como produtor dessas expressões culturais e artísticas. Isso nos levou a criar esse departamento, essa área de cidadania cultural, na qual introduzimos três grandes linhas, uma de cursos que trabalhavam com crianças, jovens e população vulnerável; uma linha de Fábrica de Cultura, que vou explicar depois; e uma de Usina Cultural, espécie de ponto de contato com os Pontos de Cultura.

Como surge a ideia das Usinas Culturais? Não sei se Teixeira Coelho sabe, mas tenho de lhe agradecer. Há aproximadamente 20 anos ele me presenteou com um livro, um dos seus primeiros livros, em que havia vários modelos de ação cultural, entre os quais um modelo que me inspirou, criando essa ideia de empoderamento. A ideia é que muitos jovens podem criar música com um palito e um tambor, podem criar poesia ou cantar, porque isso é próprio da criação da sociedade, sempre temos cantado, sempre temos nos expressado.

Mas nem todos os cidadãos, ao menos no Uruguai, e creio que também no Brasil, têm os meios econômicos para pagar um estúdio de gravação, editar seus discos, gravar as memórias do seu bairro, as histórias antigas que os avós contavam da comunidade, enfim, esse patrimônio intangível que vai se perdendo. Também não têm os meios para comprar filmadoras nem equipamentos e computadores que lhes permitam editar um vídeo, não é? Então, a ideia das Usinas Culturais, que se parecem, mas não são Pontos de Cultura, foi criar em diferentes lugares do território do país – sobretudo, em espaços com populações vulneráveis ou periféricas, distantes dos centros, onde havia maior concentração de infraestrutura – essas usinas gratuitas, nas quais qualquer usuário poderia gravar um CD, produzir um vídeo ou um filme de ficção. E isso tem sido incrível, absolutamente incrível! Há, por exemplo, catadores de lixo que filmam e editam, fazem um roteiro.

Na Usina há um professor que pode auxiliar, mas o acordo é que não haja censura; cada um filma ou grava a música que desejar: funk, reggaeton ou o que for. E fazem videoclipes e colocam no YouTube. Se vocês buscarem “Usina Cultural”, verão exemplos desses videoclipes ou dessas obras de ficção. E é justamente nesse ponto, no desenvolver da ideia, que se encontra a diferença com os Pontos de Cultura. Dizendo de outra forma, se isso está centralizado, pois se oferece o lugar, a produção do usuário é livre. Logo, o projeto se assenta em algo como um acordo, uma espécie de lei motriz que é a do “desenvolvimento cultural para todos”.

Logo me dei conta, mas como alguém no exercício da prática do governo, não mais como acadêmico (e como acadêmico também não havia percebido), de que eu pensava com o paradigma da classe média, não havia pensado na universalidade das políticas culturais em outros setores. Então agreguei desenvolvimento cultural para todos, sem portas, sem trancas, sem rachaduras. Por quê? Porque nunca houve políticas culturais que incluíssem nos programas culturais os soldados e os quartéis, os presos e a cadeia. O que isso quer dizer? Um preso ou um paciente psiquiátrico, no Uruguai pelo menos é assim, perdem direito ao voto, e, no caso de paciente psiquiátrico, perde também o direito de se casar, vender, comprar, viajar etc. O que não perdem nem os presos, nem os pacientes psiquiátricos, nem os soldados é o direito de exercer seu direito cultural, sua produção cultural.

Então criamos as Usinas e também criamos as Fábricas de Cultura, outro empreendimento que também está na cadeia e em estabelecimentos psiquiátricos. Com efeitos positivos. Mas esse elemento, que para mim é o central, é o elemento da cidadania cultural e o lugar da produção que complementa o lugar do consumo. Parece-me que nas políticas culturais temos de ir nessa direção, que leva a uma democratização do acesso às produções culturais. Que as produções culturais para determinados segmentos não sejam exclusivas daqueles que podem criar certas formas tradicionais ou folclóricas. Que eles também possam criar no campo das formas, o que exige uma inversão na qual, quando o indivíduo não puder fazer, o Estado suplemente.

Claro, a política cultural do governo não pode ser somente essa, tem de se ocupar dos museus, por exemplo, e é claro, nós o fazemos. Tem de dar prêmio de letra, de música, prêmio de arte visual etc. O que fizemos no Uruguai a esse respeito foi criar duas grandes linhas de ação. Uma é a institucionalização das políticas culturais mediante o estabelecimento de leis que asseguraram a perenidade da estrutura cultural. Ela tem relação com os fundos, sobre os quais vou falar agora, assim como com o Sistema Nacional de Museus (que é uma lei que foi aprovada), com a reforma da comissão de patrimônio (que está em processo) e várias outras normas relacionadas às leis dos direitos culturais que queremos aprovar no próximo ano, ou pelo menos deixar esboçadas como um direito humano. E estamos trabalhando com a Direção dos Direitos Humanos em uma lei que enumere e proteja os direitos culturais dos cidadãos.

Um dos modos de institucionalização do setor foi o da criação de fundos. Muitos fundos! Temos o fundo de recuperação de infraestrutura cultural. Durante anos havia uma série de centros de cultura, teatros, velhos cinemas etc., que haviam entrado em decadência. E agora criamos um fundo, que é concursável. Isso quer dizer o quê? Os municípios ou grupos privados e públicos se apresentam com suas demandas a esses fundos, e elas são avaliadas por um representante da faculdade de arquitetura da universidade, um representante do município e um representante do governo – do ministério. As demandas estão divididas em regiões para que haja uma divisão equitativa.

Depois temos os Fundos de Estímulo à Formação e à Criação Artística – esse é um nome horrível, quem o colocou foi o Ministério de Economia. Iria se chamar Sistema Nacional de Artistas. É um sistema em que há duas modalidades de bolsa: uma bolsa para menores de 35 – o Uruguai tem uma população envelhecida, então até os 35 ainda se é muito jovem – e até os 40 também, para concessão de uma bolsa durante o ano, para que façam estudos dentro ou fora do país, ou seja, uma bolsa de formação. Depois temos outras, níveis 1, 2 e 3, em que durante dois anos, sem contrapartida, somente em razão da virtude, da qualidade dos artistas, pode-se receber uma bolsa com um valor mensal para criação. Todos os artistas podem se candidatar, sejam eles emergentes, de carreira média ou já consagrados. Como sempre acontece, como disse antes, os artistas nunca estão conformados. Outro dia um me chamou dizendo: “Por que você não faz como no Chile ou em outros lugares, onde há uma bolsa para toda a vida. Por que só dois anos?”. Eu disse: “Bem, antes nem existia essa bolsa, e agora temos”. E continuei: “Nós a concedemos por dois anos porque não temos dinheiro nem possibilidades legais para dar por toda a vida, para isso precisaríamos de uma reforma”. Mas ele considerava que merecia uma bolsa para toda a vida. De todo modo, para a obtenção dessa bolsa, um jurado estrangeiro faz a primeira seleção, para evitar os bairrismos e as máfias locais, e logo se produzem os resultados por escala classificatória. Inclusive, um dos jurados ou avaliadores para o caso do cinema foi um brasileiro.

Também temos o Fundo de Incentivo, não vou explicar, mas é uma experiência muito parecida com a Lei do Mecenato, com incentivo fiscal para o desenvolvimento cultural e artístico, como vocês têm aqui. E temos os Fundos Concursáveis. A experiência dos Fundos Concursáveis, que possui a maior quantidade de dinheiro, foi mudando com os anos, foi se ajustando. Temos um Fundo Nacional e um Fundo Regional, para que a capital, com sua maior concentração de massa crítica e de formação, não capture todos os recursos, como aconteceu no primeiro ano – ela fica com a totalidade do fundo, e agora queremos reparti-lo com mais partes do país. Temos uma categoria, ou um caixa, que são os Projetos Multidisciplinares. São as duas coisas – disciplinares e multidisciplinares – e, além disso, um projeto apresentado como dança, ou memórias e tradições, ou teatro, ou artes visuais, pode ser realocado, pelos jurados, como categoria multidisciplinar. Então, existem dois jurados, um jurado que é o idôneo, o artístico, e outro que arbitra sobre a viabilidade do projeto artístico. E isso está em revisão porque tem ocorrido problemas entre os idôneos e os de viabilidade.

Há ainda um detalhe importante que gostaria de sublinhar. Nós temos conseguido estabelecer com os Fundos Culturais uma grande diversidade, já que cada vez mais projetos são apresentados e um maior número de pessoas é beneficiado. E, para isso, precisamos fazer com que entre os jurados haja uma diversidade de gênero, ou seja, tratamos de que não haja nunca uma comissão julgadora exclusivamente formada só por homens ou só por mulheres. Queremos que tenha gente velha como eu, mas que também tenha jovencinhos. Queremos que haja diferentes estéticas para que não ocorra a hegemonia de uma só. Além disso, queremos representantes das grandes cidades e dos pequenos povoados, para que a diversidade seja maior. E o que conseguimos com os Fundos Concursáveis é que hoje em dia ninguém discuta as escolhas, seja da Lei do Mecenato, seja do fundo de infraestrutura, do fundo das bolsas do sistema nacional de artistas e todos os demais. Ninguém discuta a forma de manejar o dinheiro público através dos Fundos Concursáveis. Com ele nós temos conseguido abolir essa história de privilégio ou clientelismo relacionado à distribuição dos projetos e do dinheiro público.

Além disso, estão obviamente ligados à Direção Nacional de Cultura os museus, a direção das vias artísticas e a direção do que chamamos Indústrias Criativas – que na verdade realiza atividades e estudos com foco na eco-

nomia da cultura e se encarrega também da elaboração de índices com o Observatório Universitário de Políticas Culturais, pesquisas, medição etc.

Para terminar belissimamente este percurso, vou falar de mais uma nova atividade. Além de tudo, os Fundos Concursáveis – e esta é uma última incorporação que tivemos nas atividades nesta direção – encarregam-se da norma de cultura uruguaia agregada ao valor de exportação, promovendo e facilitando sua exportação. Da venda realizada por autores, escritores, assim como a viabilização de festivais para as artes cênicas e os musicais, para participação em lugares como Texas, Inglaterra, Bolonha e Frankfurt, por exemplo. Quer dizer, os Fundos Concursáveis se encarregam de exportar a cultura, um dos elementos que incomodam quem pensa que o governo deve dividir o dinheiro entre os artistas, premiar as belas artes, as belas letras e não fazer mais nada. Mas o que faz um preso ou um descapacitado nas Fábricas de Cultura ou na Usina tem um valor enorme.

Em todo caso vocês podem ver no MEC, lá está disponível um vídeo com duração de cinco minutos sobre o que temos feito ultimamente na direção das Indústrias Criativas, que é o início de uma conta satélite no Uruguai. Uma conta satélite da cultura uruguaia, que faz medição dos empregos e da riqueza produzida no campo da cultura do país. Os dados são particularmente interessantes, há dados comparativos com Chile, Espanha, Finlândia, e agora estamos em processo de atualização de 2012 que sairá no ano que vem.

O chapéu do acadêmico, do artista e do funcionário público, mas tem um último lugar a que me reservo, e com isso termino. É o lugar deste velho senhor formado no século XX, com os paradigmas da cultura moderna, que logo seriam questionados. Um senhor que queria saber sobre balé, ópera e que gosta de tango. Sim, porque Gardel é uruguaio! Um senhor que gosta dos Beatles e de Frank Sinatra, da época em que o cinema francês era o “sumo do sumo do sumo”. *Hiroshima Mon Amour*, que para vocês não significa nada, foi “um antes e um depois” na vida deste que aqui fala... Ah, tinha também *Grande Sertão: Veredas*, outro divisor de águas na minha vida... Então, havia um capital cultural que era a essência da cultura. E, como era um docente, eu entendia que tinha de ensinar isso para meus alunos, porque sabia mais do que eles...

E outro dia, eu não quero me meter na política brasileira, em um debate em que a presidente Dilma disse algo como: “Se não tem nada para aprender e não sei mais o quê...”. E então a Marina Silva respondeu: “A professora esqueceu que tem de seguir estudando”. Bem, o que me interessa nesse diálogo é esse lugar do professor e do aluno. Como diz aquele magnífico educador brasileiro que falou da educação como moeda, Paulo Freire! Exatamente isso, quero a ideia de pôr a moeda na balança. Há políticas culturais que ainda são pensadas como: “Sabemos o quanto vale, damos ao povo a moeda do que é a cultura”.

Paulo Freire disse isso há uns 30 ou 40 anos, e eu creio que em políticas culturais temos de terminar a obra começada por ele. Isso eu aprendi 30 anos depois, isso me custou 30 ou 40 anos para aprender. Como diria Fernand Braudel, há fenômenos de larga duração e de curta duração. E os fenômenos de mudança cultural nunca são fenômenos de curta duração, são fenômenos de grande duração.

POLÍTICA CULTURAL E TERRITORIALIDADE NA ESPANHA: A EXPERIÊNCIA DA COMPLEXIDADE

Arturo Rodríguez Morató¹

Na modernidade avançada, a correspondência entre cultura e território se tornou problemática. As identidades se tornaram plurais, e os fluxos culturais (HANNERZ, 1992) deixaram de operar entre fronteiras estáveis. Os espaços que outrora delimitavam predominantemente a comunicação cultural ou foram ultrapassados ou se desvaneceram de diversos modos, e a homogeneidade cultural deu lugar à diversidade em múltiplas escalas nas quais se estrutura a vida social, para começar na escala nacional. As políticas culturais estão fortemente implicadas e expressam de forma evidente essa mudança, por isso, agora, cultura e território se desajustam e se entrelaçam de diversas formas. Nesse sentido, a política cultural se expande cada vez mais em relação a uma complexa e disputada territorialidade.

Traçando um diagnóstico geral sobre a mudança na política cultural, indiquei em um artigo recente (MORATÓ, 2012) que, pela própria natureza de seus objetivos e do contexto ao qual se dirige em sua evolução, a política cultural se caracteriza em todos os lugares por sua crescente complexidade (CHERBO e WYSZOMIRSKI, 2000): complexidade estrutural e relacional, por um lado – já que a política cultural tende a ser cada vez mais exercida com base em um complexo sistema multinível e em uma lógica de governança, mais do que de governo –, e complexidade substancial, por outro, pela crescente multiplicidade de objetivos que se pretende alcançar com ela (desde a conservação e a difusão cultural até o fomento da diversidade e da regeneração ou promoção territorial).

No que diz respeito à característica complexidade estrutural e relacional da política cultural, afirmo que a Espanha constitui um caso paradigmático. A política cultural se inscreve de forma destacada no projeto modernizador do país, colocado em prática com a chegada da democracia (1978). Por outro lado, ela o faz com base em uma nova forma política “federalizadora”, que pretende atender à diversidade cultural subjacente do país; este caracterizado por sua grande heterogeneidade interna: o Estado das Autonomias. Em um período de tempo relativamente curto, desenvolve-se, assim, de forma acelerada e intensa, um complexo sistema multinível de política cultural, que incorpora uma multiplicidade de desenvolvimentos diferenciais que incluem também, em vários níveis, a dimensão relacional de governança cultural. Nesse sentido, o caso espanhol oferece a imagem de um verdadeiro laboratório da política cultural territorial (BONET e NEGRIER, 2010), no qual podem ser identificadas com especial clareza invariáveis e causas eficientes da mudança neste âmbito da ação pública.

Aqui, vamos nos centrar no caso espanhol para, por meio dele, tentar tirar algumas conclusões gerais sobre a relação entre política cultural e territorialidade. As análises que exporemos a seguir se baseiam fundamentalmente nos resultados da pesquisa sobre O Sistema da Política Cultural na Espanha, que realizamos entre os anos 2008 e 2011, com financiamento do Ministério Espanhol de Ciência e Inovação².

¹ Professor de sociologia da cultura e diretor do Centro de Estudos sobre Política, Cultura e Sociedade (Cecups) na Universidade de Barcelona (UB). Autor do livro *La Sociedad de la Cultura* (Ariel, 2007) e coeditor dos trabalhos monográficos *Social Configurations of the Arts in Contemporary Society* (JAMLS, 2003) e *La Política Cultural en España: los Sistemas Autonómicos* (RIPS, 2012). Foi vice-presidente de pesquisas da International Sociological Association, entre 2006 e 2010, e diretor da 7th International Conference on Cultural Policy Research (2012).

² Projeto CSO2008-05910/SOCI, no qual foi realizada uma análise longitudinal e comparada do desenvolvimento da política cultural nas

Começaremos o nosso exame da política cultural espanhola contemporânea, definida a partir do novo regime democrático instaurado com a queda do franquismo, em 1977, respondendo ao contexto histórico da qual emerge. A seguir, caracterizaremos o modelo espanhol como um sistema institucional formado por uma trama de administrações específicas, correspondentes aos diversos níveis territoriais nos quais está estruturado o Estado espanhol. São eles, o nível central, o nível autônomo e o nível local, que inclui, por sua vez, dois escalões diferenciados: o municipal, das prefeituras (*ayuntamientos*), e o provincial, das deputações (*diputaciones*), conselhos municipais (*cabildos*) e conselhos insulares (*consejos insulares*). A seguir, analisaremos a evolução desse sistema institucional multinível da política cultural na Espanha, desde o seu início até o final da última década³. No ponto seguinte, vamos nos concentrar no problema da articulação territorial do sistema. E, finalmente, concluiremos com algumas constatações gerais sobre a relação entre política cultural e territorialidade que o caso espanhol oferece.

1. A particularidade histórica. Chave da complexidade espanhola

As mais antigas raízes da política cultural espanhola estão na monarquia dos Bourbons, estabelecida na Espanha no início do século XVIII. Com ela, chega a ilustração, favorecedora da criação artística e das instituições para o cultivo da cultura clássica. Desenvolve-se, então, um modelo de origem francesa no qual a monarquia exerce o seu mecenato na promoção das artes, como emblema do valor real, em que se promove também a educação como base para o desenvolvimento da economia e da civilização, e na qual as instituições culturais se centralizam, enquanto, por outro lado, a censura eclesiástica declina (PRADO, 1991). É nesse contexto que surgem as grandes instituições culturais do Estado. Felipe V funda, em 1712, a Biblioteca Real – posteriormente denominada Biblioteca Nacional; em 1714, a Real Academia Espanhola; em 1752, a Real Academia de Belas Artes. Depois, Carlos III coloca em funcionamento o importante museu dessa instituição e inicia a construção do edifício que abrigou o Museu do Prado (inaugurado finalmente por Fernando VII em 1819). Até aqui, a história espanhola é similar, em linhas gerais, à história da França (NEGRIER, 2003).

A partir do século XIX começa, entretanto, um peculiar *desvio* da trajetória espanhola com relação à francesa (BOUZADA, 2007). Por um lado, a ocupação napoleônica, a persistente instabilidade política ao longo do século, a fragilidade econômica e a traumática perda das colônias tornam a Espanha um país relativamente atrasado no caminho da modernidade. Nesse contexto, o relativo raquitismo de Madri (540 mil habitantes em 1990, ante 2,7 milhões no caso de Paris) mostra a sua escassa capacidade gravitacional e, nesse sentido, é expoente da fraca força do Estado. Para além da capital, por outro lado, a projeção do Estado no território e a afirmação da nação espanhola não se consumam plenamente, proporcionando o surgimento de outros projetos nacionais periféricos no final do século e promovendo as línguas regionais em torno da regeneração moderna do país. Esses projetos adquirem força especialmente onde uma pujante burguesia industrial é capaz de substituir o impotente Estado centralista, como ocorre na Catalunha e no País Basco (JUNCO, 2001).

comunidades autônomas espanholas. As sete comunidades que estudamos nessa pesquisa (Catalunha, Galícia, Madri, Comunidade Valenciana, Aragão, País Basco e Andaluzia) constituem uma amostra significativa da pluralidade de casos que podemos encontrar na Espanha, representando bem em seu conjunto a diversidade de características relevantes para a definição da política cultural (tamanho e população, nível de desenvolvimento socioeconômico, distância até o centro, nível de desenvolvimento do setor cultural, teto de competência, existência ou não de língua própria, relevância da cultura diferencial e peso das forças políticas nacionalistas ou regionalistas).

³ A partir do final da última década, o mundo cultural e o sistema da política cultural na Espanha foram extremamente abalados pela crise, que foi muito severa no país. Seu impacto sacudiu e colocou em discussão todos os equilíbrios estabelecidos a partir do período da transição democrática (1975-1982). Suspendeu, assim, as linhas evolutivas configuradas ao longo das décadas anteriores, sem que tenham surgido até o momento novas tendências claras. Por isso, a nossa análise se restringirá aqui ao período que vai até 2010.

Depois, as tensões induzidas pelo grave desajuste social e territorial que arrasta o país são dissipadas por uma radical linha autoritária do Estado: primeiro, a ditadura de Primo de Rivera, de 1923 a 1930 e, depois, a ditadura de Franco, de 1939 a 1975. Ambas as ditaduras foram beligerantes com relação à cultura, mas principalmente a segunda (a longa ditadura franquista), que traria, ao mesmo tempo, o auge da propaganda reacionária, a rígida censura da criação cultural, a proscrição das culturas e das línguas regionais (catalão, basco e galego) e o abandono geral do patrimônio. Desse modo, a Espanha se distancia ainda mais dos parâmetros franceses de intervenção política na cultura.

Com a queda do franquismo, finalmente é fundada uma política cultural democrática na Espanha. Esta toma forma baseando-se nas coordenadas legadas pela trajetória histórica anterior. Em primeiro lugar, a política centralista, inefectivamente identificada com a experiência do poder autoritário, perde toda a legitimidade. O novo regime democrático adota, assim, uma forma marcadamente descentralizadora: a do chamado Estado das Autonomias. Por outro lado, os contextos institucionais regionais nos quais a política cultural se desenvolve são muito contrastantes.

Em Madri, predominam as instituições de raiz absolutista. As bibliotecas, as academias e as coleções reais do século XVIII se tornam instituições nacionais no século XIX (a Biblioteca Nacional, o Museu do Prado, o Museu Arqueológico e o Museu de História Natural) e outras se somam a elas nesse período (o Teatro Real, o Teatro da Zarzuela etc.). O franquismo não contribui com nada nesse sentido, mas, sim, com um ativo muito importante: os meios de comunicação estatais (Rubio Aróstegui, 2012).

Na Catalunha, por sua vez, o panorama institucional é completamente diferente. A partir de meados do século XIX, a burguesia industrial, que se desenvolve ali com força, assim como no País Basco, promove uma língua e cultura próprias e instituições artísticas de excelência: o Grande Teatro do Liceu, dedicado à ópera, ou o auditório do Palácio, dedicado à música sinfônica. Outras importantes instituições culturais, como o Ateneu barcelonês, surgem da burguesia profissional de Barcelona e outras do associacionismo operário, em uma cidade que então tem uma dimensão significativamente maior que Madri. Por outro lado, a partir do final do século XIX, as administrações locais (a prefeitura e a mancomunidade [*mancomunidad*]), mobilizadas pela sociedade civil, completam esse panorama com outra série de importantes instituições (o Museu de Belas Artes, o Museu de Zoologia, a Orquestra Municipal, a Biblioteca da Catalunha e o Instituto de Estudos Catalães). A esse conjunto de realizações no campo cultural se somam outras duas iniciativas locais muito importantes na projeção internacional de Barcelona: as duas exposições universais, de 1888 e de 1929. Por último, outro dado de grande transcendência no tocante à relevância cultural da cidade é que, antes e inclusive durante o franquismo, a indústria cultural privada (rádio, imprensa, cinema, mercado editorial e indústria do espetáculo) se desenvolve em Barcelona com especial força, exercendo certa liderança (MORATÓ, 2008).

Madri e Catalunha são os polos mais visíveis da histórica diversidade cultural espanhola, mas em muitos outros casos também é observada uma grande distância entre diferentes contextos político-culturais de fundo. As configurações originais da política cultural autônoma são muito díspares nesse sentido. A indústria cultural quase não estava presente em outros lugares da Espanha, além de Madri e Barcelona, mas havia línguas próprias vivas e nacionalismos culturais em outros locais, embora em diferentes dimensões (equivalente ao nacionalismo catalão no caso do País Basco e de menor relevância social na Galícia).

Em outros casos existiam também línguas próprias, mas os desenvolvimentos político-culturais eram muito mais ambíguos, de caráter mais regionalista e, nesse sentido, articulados sem muito conflito com a cultura espanhola de matriz castelhana, como no País Valenciano ou em Baleares. Outros desenvolvimentos regionalistas de diferente intensidade se fundamentavam em traços culturais de diversos tipos: de caráter étnico, no caso de Andaluzia; ou histórico, em Aragão; ou geográfico, em Canárias. Nas comunidades mais nacionalistas (Catalunha e País Basco), a cultura se politizou fortemente, mas em outras também se refletiu politicamente de várias formas. Definitivamente, o mosaico histórico espanhol que serve de substrato para o desenvolvimento da política cultural com a queda do franquismo é muito complexo.

2. A institucionalização da política cultural na Espanha: qual é o modelo?

Apesar da diversidade cultural de base, no novo regime democrático de 1978 há um unânime acordo culturalista de princípios, que se reflete tanto na Constituição quanto nos diferentes Estatutos de Autonomia e, da mesma forma, no interesse de todas as administrações de monopolizar e exercer competências culturais. O sistema político-administrativo instituído procura ser apaziguador perante a realidade diversificada do país e estabelece o reconhecimento constitucional da plena concorrência em matéria de cultura, princípio que preserva a autonomia de atuação no âmbito das diversas administrações territoriais. Mas nem por isso deixa de ser controverso, já que, por exemplo, as comunidades autônomas de predomínio nacionalista nunca aceitam totalmente a existência do Ministério da Cultura criado. E, finalmente, acaba sendo de fato muito conflituoso, pois as disputas políticas em torno dele são constantes, tanto em termos de disputas junto ao Tribunal Constitucional quanto no que se refere à falta de cooperação entre a administração central e as comunidades autônomas.

A administração central responsável pela cultura não tem mais exclusividade, exceto em alguns poucos assuntos⁴. Essa administração é um ministério de tradição francesa, porém, não tem projeção sobre a maior parte do território. Sua presença é maciça em Madri, mas sua ausência é generalizada no restante do país, já que quase todas as suas instituições culturais no território (não muitas, na realidade) são transferidas ou geridas pelas comunidades autônomas. Por outro lado, carece do objetivo explícito de promover a identidade nacional, apesar de, conforme as orientações políticas das diferentes legislaturas, desenvolver no exterior uma política de projeção simbólica espanholista. De qualquer modo, é muito mais fraco do que o ministério francês, tanto em termos orçamentários quanto políticos.

No tocante às comunidades autônomas, estas têm poderes de regulamentação e de gestão muito amplos em todos os setores, sendo que as comunidades históricas (a Catalunha, o País Basco e a Galícia) têm um pouco mais de poder. Mas, de qualquer modo, as suas orientações substanciais e os seus níveis de ambição são muito diferentes. O valor e o significado político da cultura variam consideravelmente, sendo maiores nas comunidades mais decididamente nacionalistas e menores nas de inferior relevância identitária. Os programas de ação também variam, como no caso dos meios de comunicação e das questões linguísticas, que adquirem maior ou menor

⁴ São aquelas estabelecidas no artigo 149.1 da Constituição: "A defesa do patrimônio cultural, artístico e monumental espanhol contra a exportação e a espoliação; os museus, os arquivos e as bibliotecas de propriedade estatal, sem prejuízo da sua gestão pelas comunidades autônomas; legislação sobre propriedade intelectual e industrial; as normas básicas sobre a imprensa, o rádio e a televisão, em geral, em todos os meios de comunicação, sem prejuízo das faculdades que em seu desenvolvimento e execução correspondam às regiões".

relevância conforme o caso. Os espaços de política cultural autônomos terão, nesse sentido, coordenadas muito diferentes (MORATÓ, 2012).

Em primeiro lugar, as configurações setoriais dos poderes públicos serão muito diversas. Por volta de 2006, por exemplo, as secretarias (*consejerías*) e os departamentos autônomos encarregados da cultura cobriam âmbitos muito diferentes, abarcando desde aqueles que se concentravam exclusivamente em questões culturais até outros que englobavam uma variedade de âmbitos. A lista de configurações era a seguinte:

Cultura: Andaluzia, País Basco, Castela-Mancha, Catalunha.

Educação e cultura: Baleares.

Educação, cultura e esporte: Aragão, Canárias.

Cultura e esporte: Comunidade Valenciana, Galícia.

Cultura, esporte e juventude: Múrcia.

Cultura e turismo: Astúrias, Castela e Leão, Estremadura, Madri, Navarra.

Cultura, turismo e esporte: Cantábria.

Outro plano de estruturação do espaço da política cultural autônoma na Espanha é especificado pela coordenada público-privada, que abrange atores públicos e privados (associações profissionais, criadores, gestores e empresários culturais) e o terceiro setor (fundações e associações culturais). A esse respeito, as diferentes comunidades autônomas eram também muito contrastantes: como no caso de Catalunha e Madri, onde existem influentes atores privados e do terceiro setor, além dos atores públicos; outras nas quais, junto com estes últimos, predominam os atores do terceiro setor (a Comunidade Valenciana); outras nas quais os tecidos associativos e empresariais eram mais fracos e dependentes da política, como na Andaluzia, no País Basco e na Galícia; e, finalmente, outras com tecidos associativos e empresariais mínimos ou insignificantes, como no caso de Aragão.

Por último, uma terceira coordenada definitiva do espaço da política cultural é a territorial, que ordena e articula os diversos níveis territoriais a partir dos quais se intervém politicamente na cultura, níveis que no caso espanhol podem ir desde o governo central até o município. Nesse sentido, as comunidades autônomas espanholas também variam enormemente. Em algumas delas, todos os níveis subestatais têm um peso significativo. É o que acontece, por exemplo, no País Basco, onde tanto o governo autônomo quanto as prefeituras e as deputações (que são administrações locais de segundo nível) têm um protagonismo equiparável. Por outro lado, em outras comunidades autônomas, diferentes desequilíbrios operam nesse nível subestatal. É o caso de Aragão, onde o tamanho relativamente desmesurado de sua capital, Zaragoza, proporciona à prefeitura dessa cidade um peso excepcional, equiparável ao da administração autônoma, enquanto que, para compensar esse predomínio, se constitui uma cooperação de instituições menores, mas muito ativas e ambiciosas, como a deputação e a prefeitura de Huesca. No caso da Catalunha, por sua vez, a prefeitura e a deputação de Barcelona foram tradicionais contrapoderes do governo autônomo no campo cultural, ficando o restante das administrações locais em um plano muito secundário. Diante de todos esses casos, em que o Ministério da Cultura desempenha um papel marginal, em Madri, por sua vez, o peso e a presença dessa administração são enormes, o que inibiu durante muito tempo o desenvolvimento da administração cultural da comunidade autônoma e também o da prefeitura.

Definitivamente, pode-se dizer que o modelo de política cultural que se instaura na Espanha com a queda do franquismo é caracteristicamente complexo em virtude de sua extrema diversidade interna. Nele, embora exista uma importante administração cultural central, o nível regional é, sem dúvida, o centro de gravidade (porém, com a notável exceção de Madri). Em todo caso, o modelo espanhol se caracteriza desde o início por seu ecletismo substancial, no sentido de que, embora as orientações de fundo que inspiram as ações e os programas variem conforme os locais, correspondendo à diversidade de contextos e coordenadas político-administrativas, também costumam ser híbridas e de baixa consistência. Isso significa que em todos os lugares se entrecruzam e combinam, em diferentes medidas, políticas constitutivas, de afirmação identitária, e políticas redistributivas, de democratização cultural e de democracia cultural, sem um perfil global claro e sem uma intervenção plenamente consequente, ou seja, em rigorosa correspondência com os princípios que a inspiram ou que busque, consequentemente, determinados objetivos. No restante, o modelo espanhol constitui também um sistema organicamente muito plástico, no qual proliferam todos os tipos de próteses administrativas, em forma de fundações, conselhos ou órgãos autônomos. E também é, por último, um sistema muito mutável, como mostraremos a seguir.

3. Qual é a evolução do modelo? O que mudou nos últimos 30 anos, como e por quê?

Em geral, a evolução do gasto público com cultura permite apreciar a evolução do sistema da política cultural na Espanha. Desde o início do período democrático há um contínuo aumento desse tipo de gasto em todas as administrações. Mas o predomínio de uns ou outros níveis (a administração central, as administrações autônomas e as administrações locais) varia ao longo dos anos. Em uma primeira etapa, entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1980, o Ministério da Cultura é a administração preponderante. Apesar de o gasto se acelerar entre meados e final da década, tanto na administração central quanto nas comunidades autônomas, nesse período o nível central assume a liderança, aumentando a sua participação no gasto cultural público global, entre 1986 e 1988, de 22% para 24% do total, enquanto as administrações autônomas experimentam, nesse período, um progresso equivalente, mas em um nível inferior (seu gasto conjunto passa de 17% para 19%)⁵. A partir daí, entretanto, a progressão do gasto autônomo se acelera e as respectivas proporções se invertem rapidamente. A administração central passa a representar 21% em 1990 (ante 24% no caso das comunidades autônomas) e 18% em 1994 (ante 30% no caso das comunidades autônomas). Durante a década de 1990, o predomínio é da administração autônoma. A partir de meados dessa década, entretanto, a participação no gasto cultural público global das administrações autônomas estanca, e o das administrações locais começa a aumentar (à custa, primeiro, da participação da administração central e, finalmente, também da administração autônoma). Assim, no ano 2000, a proporção correspondente à administração autônoma continua sendo de 30%; em 2005, cai para 28%; e em 2010, para 26%. Nesses anos, as cifras correspondentes às administrações locais passam sucessivamente de 52% para 56% e para 59% (e as cifras da administração central de 18% para 15% e seguem em 15%). Em suma, a evolução do gasto público em cultura permite comprovar um ciclo de sucessivos predomínios territoriais no sistema de política cultural na Espanha, com etapas que duram aproximadamente uma década cada uma: do predomínio da administração central, durante o primeiro período; da administração autônoma, em um segundo momento; e da administração local, em um terceiro.

⁵ Os dados orçamentários aqui oferecidos têm como fonte o Ministério da Cultura e, concretamente, a sua publicação *Cultura en Cifras*, de 1995, e diversos *Anuarios de Estadísticas Culturales*, posteriores a 2005.

Entretanto, além da cronologia geral do sistema, na evolução do modelo há diversas temporalidades que se entrecruzam. O Ministério da Cultura evoluiu em relação à mudança do seu papel no conjunto, que, tal como visto, decaiu. De uma primeira etapa, que vai até 1985, centrada em problemáticas organizacionais (às transferências às comunidades autônomas e à própria organização do ministério), passa-se para uma segunda, que culmina perto do ano 1992, e se caracteriza pelas grandes realizações institucionais (o MNCARS, o Museu Thyssen, o Auditório de Madri, o Quinto Centenário e o Instituto Cervantes são alguns dos marcos) (VILLARROYA, 2012). A posterior decadência da liderança ministerial no sistema vem acompanhada de mudanças de tom político. Nesse sentido, ao culminar o primeiro longo ciclo de domínio social-democrata, de 1982 a 1996, a alternância subsequente entre governos de centro-direita (de 1996 a 2004) e de centro-esquerda (de 2004 a 2011) implica, por um lado, oscilação entre uma proposta de menor relevância institucional, um relativo recuo centralista e certa ênfase liberal, no caso dos governos de centro-direita (as responsabilidades culturais deixam de ter neles um status ministerial e passam a se integrar, como secretaria de estado, no âmbito do Ministério da Educação, ao mesmo tempo que as ações passam a se concentrar ainda mais na capital), e, de outro, recuperação do protagonismo institucional, com maiores pretensões de influência em todo o território nacional e mais intervenção direta, no caso dos governos socialistas de Zapatero. É, de qualquer modo, uma oscilação que se opera, mas com base em uma tônica geral de continuidade (ARÓSTEGUI, 2003 e 2005; VILLARROYA, 2012).

No tocante às comunidades autônomas, cada uma evolui em seu próprio ritmo. Em alguns casos, como o de Andaluzia, essa evolução é bastante estável (YRUELA e VIVES, 2012), em outros, como o de Valência ou Galícia, ocorrem mudanças mais bruscas e significativas, geralmente induzidas pelo ciclo político (HERNÁNDEZ, 2014; LAGE, LOSADA e GÓMEZ, 2012). Com intensidades e formas muito diversas, entretanto, todas as comunidades autônomas experimentam um mesmo ciclo evolutivo. Primeiro, passam por uma fase de desenvolvimento orgânico, institucional e de políticas constitutivas, de afirmação identitária, desde a sua instauração até aproximadamente o ano de 1985. Em uma segunda fase, entre meados e final dos anos 1980, expandem os seus programas de ação combinando, em medida variável conforme o perfil identitário de cada caso, as políticas constitutivas e as de caráter redistributivo, de democratização e democracia cultural. A partir dos anos 1990, no auge do seu domínio do sistema, colocam em prática políticas de desenvolvimento orientadas ao turismo e ao marketing territorial com base em megaprojetos e grandes eventos (os megaeventos de 1992: a Expo de Sevilha, os Jogos Olímpicos de Barcelona e a centralidade cultural europeia de Madri, o Guggenheim Bilbao, a Cidade das Artes de Valência e a Cidade da Cultura de Santiago). Finalmente, desde o ano 2000, ao mesmo tempo que são superadas pela administração local na liderança do sistema, suas políticas para o desenvolvimento das indústrias culturais e do setor cultural declinam (nesse caso, através de planos estratégicos ou institutos de indústrias culturais).

Essa evolução, partindo de uma situação inicial que, como se explicou, era muito desigual, mostra a força da tendência que o neoinstitucionalismo batizou como isomorfismo (DIMAGGIO e POWELL, 1983): isomorfismo *coercivo* quando as comunidades autônomas se dedicaram a desenvolver políticas constitutivas, em uma primeira etapa, para se afirmar e legitimar no espaço político-administrativo; isomorfismo *mimético* quando nos anos 1990 irrompeu uma febre emuladora de operações de prestígio entre elas; e isomorfismo *normativo* quando, a partir do ano 2000, foram sendo impostas, de fora da estrutura política, a racionalidade técnica das boas práticas e as reflexões estratégicas.

Entretanto, em seu diferencial, a evolução das comunidades autônomas espanholas evidencia que a maior carga política da cultura territorial, que alimenta a motivação denominada de constitutiva, de afirmação identitária, é crucial no desenvolvimento da política autônoma e tende a se traduzir particularmente em um maior impulso para a articulação do sistema autônomo de política cultural e para o avanço da governança dentro dele. Isso é o que mostram os casos de máxima afirmação da Catalunha (ULLDEMOLINS, MORATÓ e ILLA, 2012) ou do País Basco (ALBENIZ, 2012) e, em menor medida, da Galícia (LAGE, LOSADA e GÓMEZ, 2012) ou Andaluzia (YRUELA e VIVES, 2012) – casos cuja afirmação em relação ao centro é forte, mas escassamente antagonista –, em relação a Aragão (HERNÁNDEZ, 2012) – de afirmação mínima – e, ainda mais negativo, em relação a Madri (ARÓSTEGUI, 2012) – de afirmação nula.

Por outro lado, a experiência das diversas comunidades autônomas analisadas mostra que os interesses políticos de diferentes tipos (institucionais ou partidários) frequentemente condicionam ou bloqueiam a racionalização do sistema. Assim ocorre no caso da Andaluzia, com a recorrência de uma abordagem administrativo-transversalista (YRUELA e VIVES, 2012), ou no do País Valenciano, quando o debate identitário se torna vantagem política e se impõe a necessidade de estabelecer instituições mediadoras, como o Conselho de Cultura, no espaço da política cultural autônoma (HERNÁNDEZ et al., 2014), ou ainda na Catalunha, como veremos a seguir.

4. A articulação do sistema: problema fundamental

Há muitos desafios no sistema espanhol de política cultural, desde a desmesurada extensão da pirataria, que coloca em risco o desenvolvimento e também a sobrevivência da indústria cultural autóctone, até a conciliação dos objetivos extrínsecos e intrínsecos na gestão do patrimônio, ou atualmente na crise (NEGRIER, 2007). Mas há um problema estrutural chave e característico, que se refere à articulação territorial do sistema. Trata-se de um problema com múltiplas facetas.

Para começar, a coordenação de ações entre a administração central e as comunidades autônomas somente funcionou em certos níveis técnicos muito restritos, por exemplo, no âmbito do patrimônio, através do Conselho de Patrimônio. Por outro lado, o Ministério da Cultura e outros departamentos ministeriais da administração central desenvolveram ao longo dos anos muitas leis de base que tentavam harmonizar as ações culturais das administrações territoriais. Mas esse tipo de desenvolvimento foi conflituoso e pouco eficaz, pois sempre suscitou suspeita de domínio nacionalista nas comunidades autônomas, que viram essas leis como tentativas de recentralização⁶.

No restante, o Ministério da Cultura não impulsionou esquemas de coordenação territorial até poucos anos atrás, e a fórmula finalmente implementada para isso nunca foi totalmente eficaz. A chamada Conferência Setorial de Cultura (órgão que reúne os responsáveis máximos do ministério e das secretarias de cultura das comunidades autônomas) reuniu-se em raríssimas ocasiões com os governos de Felipe González (cinco vezes entre 1982 e 1996), nunca com os do partido popular (de 1996 a 2004) e sete vezes durante a etapa do ministro César Antonio Molina (de 2004 a 2008), caso no qual, de qualquer forma, as tentativas de coordenação foram problemáticas porque o

⁶ E, de fato, muitas das novas disposições desse tipo na esfera dos meios de comunicação tiveram esse efeito.

ministro tentava orientar a coordenação, algo que as comunidades autônomas de caráter nacionalista rejeitavam (ZALLO, 2011).

Apesar das limitações anteriores, é necessário dizer que durante os governos de Zapatero (de 2004 a 2008) o Ministério da Cultura começou a ampliar a colaboração com as comunidades autônomas e os municípios. O expoente dessa vontade foi a Carta de Barcelona, assim como numerosos projetos, que a crise atrasou ou bloqueou, como o Centro Nacional de Flamenco, o Centro Documental da Memória Histórica, o Museu Nacional de Arquitetura, o Centro Internacional de Recursos das Culturas Europeias e o Museu Internacional do Mediterrâneo. De qualquer modo, o reformismo dos governos de Zapatero não conseguiu alterar a estrutura do Ministério da Cultura em um sentido favorável à potencialização de suas funções articuladoras do sistema.

Além disso, a fraca articulação do sistema não só se manifesta em relação ao encaixe do Ministério da Cultura e das comunidades autônomas, como se refere também à relação entre comunidades autônomas e administrações locais (deputações e prefeituras). Essa relação tem uma casuística complexa, na qual influenciam fatores muito diversos. No caso da Catalunha, por exemplo, há um fator político que marca persistentemente a situação: nas primeiras eleições autônomas (1980) quem ganhou, contrariando qualquer prognóstico, foi o partido nacionalista conservador *Convergencia i Unió*, que se manteve no poder durante 23 anos. Perante a hegemonia nacionalista na administração autônoma, outra hegemonia igualmente persistente se instalara pouco antes no mundo municipal, incluindo Barcelona: a hegemonia socialista. A trajetória da política cultural catalã teve muito a ver com essa configuração política que se estabeleceu nos primeiros anos do período democrático. A deputação e a prefeitura de Barcelona em mãos socialistas e a administração autônoma em mãos do nacionalismo conservador foram irreconciliáveis oponentes durante a maior parte do período e viveram de costas durante esse tempo, tornando, assim, quase impossível qualquer colaboração entre elas. Mas a maior surpresa se deu quando os socialistas finalmente chegaram ao poder em todas as instituições em 2003, e a endêmica falta de comunicação e de cooperação, instalada a essa altura nos estratos profundos do código de poder institucional dessas três administrações, continuou impedindo a mudança do já naturalizado paradigma da incomunicação (ULLDEMOLINS, MORATÓ e ILLA, 2012).

Em geral, pode-se dizer que as articulações reais e efetivas dentro do sistema, assim como suas ausências, são independentes da norma que regula formalmente as relações entre as diferentes administrações culturais. Assim, constata-se que a administração central e as comunidades autônomas normalmente se dão as costas, por mais que a colaboração esteja prescrita pela norma que as institui, mas não faltam casos contrários, como o de Madri e o da Andaluzia, que se explicam por diferentes razões: de sobreposição institucional local, no caso de Madri (o fato de a localização do ministério coincidir com a da administração autônoma), e de afinidade política, no caso da Andaluzia. Por outro lado, normalmente as deputações têm um papel muito menor e politicamente nulo dentro dos sistemas de política cultural autônoma, mas também podem ser encontrados casos de deputações politicamente importantes, por exemplo, no País Basco (ALBENIZ, 2012) e até militantemente antagonistas ao poder autônomo, como ocorreu em Barcelona (ULLDEMOLINS, MORATÓ e ILLA, 2012) e em Huesca (HERNÁNDEZ, 2012).

Resumindo, pode-se concluir que frequentemente os papéis que representam normativamente as diferentes administrações se desvirtuam em razão de fatores políticos ou das configurações de atores que ocorrem em cada

caso; da mesma forma, a relação com o território das diferentes administrações varia (o território de Madri se relaciona predominantemente com a administração central, já o território de Barcelona com sua prefeitura, e o de Santiago de Compostela o faz com a administração autônoma galega). Entretanto, ao mesmo tempo, a diversidade de abordagens iniciais nos processos de estruturação da política cultural não impede a sua relativa racionalização e convergência.

Conclusões: o que o caso espanhol nos ensina sobre a relação entre política cultural e territorialidade?

Os ensinamentos que a experiência do desenvolvimento territorial da política cultural na Espanha pode oferecer são múltiplos. O caso nos permite apreciar a generalidade que se verifica no ciclo típico de evolução dos conteúdos da política cultural: do predomínio das políticas constitutivas para o das redistributivas e daí para o das políticas de desenvolvimento. A esse respeito, é muito significativa a unanimidade com que se verifica tal ciclo nas comunidades autônomas espanholas que estudamos, apesar da grande diversidade de circunstâncias que as caracteriza. Mas, ao mesmo tempo, também é notável o grau de disparidade entre elas no tocante ao modo como esse ciclo se consoma: com uma fase de políticas constitutivas efêmera e superficial em algumas, ante outras nas quais tal fase resulta, ao contrário, prolongada e intensa. Considerando a etiologia dessas disparidades, verifica-se no restante a grande influência do componente político da configuração originária, principalmente quando predominam as políticas constitutivas e distributivas, e a do componente setorial, especialmente quando predominam as políticas de desenvolvimento.

Por outro lado, junto ao ciclo de evolução dos conteúdos da política cultural, a experiência espanhola mostra a existência de outro ciclo evolutivo no tocante à gravitação territorial dessa política, que passa do domínio estatal para o regional e, deste, para o local. Essa experiência concorda, em linhas gerais, com a trajetória seguida pela evolução da política cultural na Europa, onde se constatou, em geral, a passagem do predomínio estatal para o local (MENGER, 2010). Mas o caso espanhol – com sua característica diversidade interna e, principalmente, com sua importância constitucional em nível regional –, na medida em que demonstra seguir também a linha evolutiva europeia, de predomínio último do nível local, traz uma prova contundente sobre a universalidade dessa tendência para o âmbito local da política cultural, sem dúvida favorecida, por sua vez, pela evolução substancial.

Dentro dos ciclos anteriormente mencionados, também pudemos ver que no caso espanhol existe uma tendência à convergência e à racionalização dos diferentes subsistemas autônomos. Interpretamos essa tendência, no contexto da teoria neoinstitucionalista, como resultado de mecanismos isomórficos de tipos diversos: coercivos, miméticos e normativos.

Em sentido contrário, entretanto, a experiência espanhola mostra também a grande plasticidade da organização territorial da política cultural. Por um lado, evidencia-se a decisiva influência exercida pelo tom político; em algumas ocasiões, provocando com sua alteração mudanças de fundo no modelo de política cultural (conforme constatamos nos casos da Galícia e de Valência); em outros, ao contrário, garantindo a estabilidade do modelo (como vimos acontecer na Andaluzia); ou então, induzindo dinâmicas relacionais que violam os papéis normativos

das administrações. E, finalmente, em outro sentido, às vezes contraposto ao anterior, a experiência espanhola evidencia também o peso determinante que, em algumas ocasiões, a inércia institucional pode chegar a ter, seja na manutenção de determinados modelos organizacionais (como vimos acontecer no caso do Ministério da Cultura), seja na de determinadas linhas de relação institucional (como no caso da relação entre a prefeitura de Barcelona e o governo de Catalunha [*generalitat*]).

Definitivamente, o desenvolvimento da política cultural na Espanha, com sua extraordinária diversidade interna e sua intrínseca complexidade, oferece significativas evidências sobre a universalidade de determinados padrões de articulação territorial e sobre a lógica que orienta a estruturação territorial dessa política pública. São constatações que adquirem uma particular verossimilhança e possuem um valor especial, portanto, no contexto europeu, ao qual a Espanha pertence. Mas são constatações que também podem oferecer pontos de referência úteis para analisar outros contextos e outras experiências, tais como as latino-americanas. Essa é uma perspectiva de grande interesse à qual este texto pretende servir como estímulo.

Referências bibliográficas

- ALBERNIZ, Iñaki Martínez de. La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 149-172.
- ARÓSTEGUI, Juan Arturo Rubio. La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid: su singularidad en el contexto autonómico español. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 205-234.
- _____. La política cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004). In: *Sistema: Revista de Ciencias Sociales*, 187, 2005, p. 111-124.
- _____. *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*. Gijón: Trea, 2003.
- BONET, Lluís; NEGRIER, Emmanuel. Cultural policy in Spain: processes and dialectics. In: *Cultural Trends*, v. 19, n. 1-2, 2010, p. 41-52.
- _____. *La politique culturelle en Espagne*. Paris: Karthala, 2007.
- BOUZADA, Xan. La gouvernance de la culture en Espagne. In: BONET, Lluís; NEGRIER, Emmanuel. *La politique culturelle en Espagne*. Paris: Karthala, 2007.
- CHERBO, Joni M.; WYSZOMIRSKI, Margaret J. Mapping the public life of the arts in America. In: *The Public Life of the Arts in America*. New Brunswick: Rutgers, 2000.
- DIMAGGIO, Paul; POWELL, Walter W. P. Thee iron cage revisited: institutional isomorphism and collective rationality. In: *American Sociological Review*, 48: 147-160, 1983.
- HANNERZ, Ulf. *Cultural complexity: studies in the social organization of meaning*. Nova York: Columbia University Press, 1992.
- HERNÁNDEZ, Alexia Sanz. Política cultural en Aragón, multipolarización asimétrica institucional y atomización estructural. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 39-64.
- HERNÁNDEZ, Gil-Manuel et al. *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. València: PUV, 2014.
- JUNCO, José Álvarez. *Mater Dolorosa*. La idea de España en el siglo XIX. Madrid: Taurus, 2001.
- LAGE, Xesús; LOSADA, Antón; GÓMEZ, Marta. La política cultural en la comunidad autónoma gallega: de la dependencia a la autonomía. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 115-148.

MARTÍ, Gil-Manuel Hernández i; RODRIGO, Maria Albert. La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano: posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 89-114.

MENGER, Pierre-Michel. *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity*. Tóquio: Grips, 2010.

MORATÓ, Arturo Rodríguez. El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 15-38.

_____. La emergencia de una capital cultural europea. In: DEGEN, Soledad García Mónica (ed.). *El modelo Barcelona*. Barcelona: Anthropos, 2008.

NEGRIER, Emmanuel. In: BONET, Lluís; NEGRIER, Emmanuel. La politique culturelle à l'épreuve de la diversité espagnole. In: *La politique culturelle en Espagne*. Paris: Karthala, 2007.

_____. Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada. In: *WP. Institut de Ciències Polítiques i Socials*, n. 226, Barcelona, 2003.

PRADO, Emiliano Fernández. *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Trea, 1991.

ULLDEMOLINS, Joaquim Rius; MORATÓ, Arturo Rodríguez; ILLA, Santi Martínez. El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 173-204.

VILLARROYA, Anna. *Compendium of cultural policies and trends in Europe*. 13th edition. Spain: Council of Europe: ERICarts, 2012.

YRUELA, Manuel Pérez; VIVES, Pedro A. La política cultural en Andalucía. In: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11, 3, 2012, p. 65-88.

ZALLO, Ramón. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas, 2011.

PENSAR A CARTOGRAFIA CULTURAL A PARTIR DA GEOCULTURA

José A. Tasat¹

O problema da América, em matéria de filosofia, é saber quem é o sujeito do filosofar. Evidentemente, o discurso filosófico tem um só sujeito, e este será um sujeito cultural. Ou seja, a filosofia é o discurso de uma cultura que encontra o seu sujeito.
R. Kusch

Aproximação ao pensar

Pensar é esquecer diferenças, diz J. L. Borges em *Funes, o Memorioso*. E, se seguirmos a lógica da sua afirmação, pensar é lembrar semelhanças. O estudo da cultura tende a sistematizar, a registrar e a avaliar as ações, os sujeitos e as coisas em seu fluxo permanente entre o domínio do gosto e as identidades locais, que dão significado à vida. Proponho pensar as políticas culturais da América segundo uma abordagem geocultural, contribuindo para a gestão da cultura a partir das ações, das coisas culturais e dos sujeitos culturais, relacionando a identidade, o território, o símbolo e a comunidade.

Trata-se de pensar na América a partir dela, enquanto o pensamento desarraigado da nossa terra e desgravitado do nosso horizonte cultural fundamentou a implementação de políticas culturais que tomaram como referência uma noção de cultura e de sujeito cultural formulada em outros contextos, europeus ou norte-americanos, e, portanto, desvinculada dos problemas, particularidades e tensões próprias do território e dos mundos que constituem a América profunda.

Isso foi possível no contexto daquilo que Quijano² denomina “colonialidade do saber”, prática impulsionada pela ciência moderna e seu império epistemológico, ou seja, sua autorreferência como única forma de acesso ao conhecimento rigoroso e, portanto, a proposição dos seus resultados como sendo os únicos válidos:

A produção científica é considerada, portanto, detentora de uma verdade que abre as portas para a compreensão real dos fenômenos sociais por meio de procedimentos universalizáveis, abstratos e sistemáticos. Essa pretensão universal da ciência moderna esconde algo importante: sua localização. Isto significa que a “história” do conhecimento está marcada geo-historicamente, geopoliticamente e geoculturalmente; tem valor, cor e lugar “de origem”³.

¹ Formado em psicologia pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e doutorando em educação pela Universidade Nacional Três de Fevereiro (Untref). Autor de várias publicações de políticas públicas e diversidade cultural e organizador da publicação *Políticas Culturales Públicas: Culturas Locales, Diversidad Cultural desde un Enfoque Geocultural* (2014), também foi coordenador das jornadas O Pensamento de Rodolfo Kusch (2012-2014) e Pensar América (2013-2014).

² QUIJANO, A. El regreso del futuro y las cuestiones de conocimiento. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; SCHIWIY, F.; WALSH, C. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: Ediciones Abya-Yala, 2002.

³ WALSH, C. Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonialización. In: *Boletim ICCI-ARY Rimay*, ano 6, n. 60, mar. 2004.

Enquanto “[...] a geografia faz o habitat, e este, existencialmente, o domicílio. A geografia compreende as rugosidades reais, como os acidentes da terra. Mas esse lado aponta para um modo de ser-aí, para o ‘para morar’, ou seja, para o habitat, para o molde simbólico no qual se instala o ser”⁴. Assim, o território se torna “habitat”: “O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado”, conforme Milton Santos, nordestino que dedicou parte significativa da sua obra a analisar a sociedade, sua cultura, política e economia, a partir do território e do espaço geográfico.

Contribuições geoculturais do pensamento de Rodolfo Kusch e Milton Santos⁵

Acreditamos que existam causas, o porquê de nossa forma de pensar, pois seria estranho se não existissem. Somente nós sabemos ver o efeito, a consequência de uma causa. Todo pensamento que não depende de um processo de validação não entra em nossa lógica ocidental. O Ocidente, acima de tudo, está desesperado para colocar um código em qualquer ação.

Recorre-se à epistemologia da certeza, inquestionável e imutável, que configura a estabilidade de um sistema hegemônico no qual o antagonismo não é considerado, em que parece todos sermos iguais e todos podermos progredir, sem considerar nossas diferenças e o fato de a história ser movida pelo conflito, implicitamente refletido nas coisas, nas palavras, assentado nos discursos e imaginários sociais.

Rodolfo Kusch e Milton Santos propõem a busca das suposições dos valores que estão por trás das coisas no fundo do pensamento hegemônico do Ocidente. Enquanto este teme a perda do sentido da ação, refugiando-se, por isso, no processo de validação, o pensamento americano se sustenta em um princípio irredutível da vidência. Dois relatos sustentados axiologicamente, totalmente opostos, convivem em um tempo e espaço. Isso implica esperança de outro horizonte humano, sobreposto, entre a terra e o céu, entre o divino e o profano, em que jogam a pulcritude, o fodor, a ira, a fé, a astúcia ou a razão universal para os laços da vida.

Esses dois autores deram o sentido, não mais a causa do pensamento americano, que está na cidade, no campo, no povo andino, na floresta amazônica, na cultura afrodescendente, na vida cultural das cidades. A profundidade de celebrar Kusch e Santos⁶ não está no que fizeram, mas, sim, no que pode ser gerado a partir da base dada ao pensamento americano, uma metodologia que trocou a contemplação pela escuta, em que a palavra do outro recobra sentido no coletivo, questionando, interpelando todo o mundo acadêmico e a vida, vislumbrando sentido na sabedoria para o mero estar, simplesmente a vida. Isso é o que dizem Kusch e Santos, todos os seus trabalhos têm a ver com o âmbito da cultura. Nos quais o registro da cartografia, como sistema de informação, não é somente o lugar simbólico de uma linguagem artística, ou um lugar de eventos, mas esconde e abarca o que há de implícito nos níveis “simbólico”, “fático”, “histórico” e de “gestação simbólica”.

⁴ KUSCH, R. *Geocultura del hombre americano*. Obras completas. Rosário: Editorial Ross, 2000.

⁵ PAULIZZI, Cora; MOREIRA, Fayga; BRIZUELA, Juan; TASAT, José A. La cultura y las políticas culturales, desde un horizonte pluridisciplinar en América profunda. Aportes geoculturales. In: *Indicadores culturales*. Buenos Aires: Eduntref, 2012.

⁶ SANTOS, M. O retorno do território. In: *Osal: Observatório Social da América Latina*. Ano 6, n. 16, jun. 2005. Buenos Aires: Clacso, 2005.

Nesse sentido, metodologicamente se dá, conforme Kusch, a “unidade geocultural”, compreendida como unidades estruturais que concentram o geográfico e o cultural, constituindo uma totalidade difícil de penetrar, a não ser que a própria unidade proporcione os meios para fazê-lo. Enquanto “[...] a geografia faz o habitat, e este, existencialmente, o domicílio. A geografia compreende as rugosidades reais, como os acidentes da terra. Mas esse lado aponta para um modo de ser-aí, para o ‘para morar’, ou seja, para o habitat, para o molde simbólico no qual se instala o ser”⁷.

Nesse sentido, é possível ensaiar um pensamento geocultural entre o solo e o céu, no modelo de mundos tornados habitáveis, ao redor dos quais é possível a territorialidade do ser, do pensar, do saber e do fazer dos sujeitos culturais.

De acordo com o caminho percorrido, considera-se que o sujeito pensante, disposto nos campos disciplinares do saber, também está sendo⁸ um sujeito cultural. Segundo Kusch, o “sujeito cultural” consegue conciliar, de modo aberto e espiralado, o solo e o símbolo, e poderíamos acrescentar “no” território, através da decisão cultural, que implica encontro com o que nos torna “comuns” e remete ao simples fato de estarmos vivos. Nesse sentido: “[...] para compreender uma cultura é necessário o sujeito que vê o sentido, como também quem o cria [...]”⁹. Assim, parafraseando Kusch, “pensar remete a pesar” o que ocorre conosco, pode-se dizer, não como algo externo que está “aí” (fora de mim), mas, sim, aqui, “para dentro”. Principalmente, porque ninguém pode pensar além das suas próprias vivências, sofrimentos, ausências, silêncios, tragédias e sorrisos.

A ideia de “colonialidade do saber” e de “geopolítica do conhecimento” mostra que nos orientamos por um conjunto de categorias de pensamento concebidos em um contexto sociocultural diferente do nosso. Conhecimentos estes que não são deslocalizados, desincorporados, como querem sua pretendida universalidade e abstração, mas, sim, tão particulares quanto os demais, o que leva a uma necessidade de nos olhar, de retornar às nossas próprias epistemes e construir outras a partir delas.

Portanto, na América tenta-se organizar um trajeto que vai do cosmos, como organizador do caos original, para que o homem possa viver e não, parafraseando Kusch, “deixar se iludir com a civilização fictícia”, mas sim, ao contrário, reconhecer a sua realidade vivente, desdobrar, no demoníaco e vegetal, suas possibilidades não vergonhosas, nem do fodor, nem do diabo, e poder construir assim uma América madura, que brota da barbárie e não contra ela. No continente mestiço, como diz Kusch, entre a tensão do sagrado e do profano, em que o Ocidente se refugia na ciência, o índio, o camponês, o afrodescendente, na América, refugiam-se em outro saber-sabedoria, no limiar do fodor e da distância amuralhada da pulcritude. Enquanto o Ocidente se amparou na culpa como organizadora da fé, a América antepõe a conjuntura como possibilidade do estar sendo¹⁰.

7 KUSCH, R. 2000 Ilc. Op. cit., p. 257.

8 “A fórmula do estar-sendo implica no paradoxo do próprio humano, onde o agir aponta para o ‘é’, mas dentro daquilo que já está determinado, no impensável do estar. Daí o gerundivo do é, a dinâmica da essencialidade daquilo que é humano deve-se ao próprio paradoxo, conforme o qual não há determinação possível, mas sim a circularidade de uma reiteração do impensável que adota muitos modos de ser [...]”. Kusch, 2000, Ilc. op. cit. p. 410. Isso implica em compreender o “estar sendo” como estrutura existencial, pois se trata do estar, onde se dá o ser, com um caráter circunstancial e móvel.

9 KUSCH, R. 2000 Ilc. op. cit., p. 72-73.

10 Ver: KUSCH, R. La seducción de la barbarie. In: *Obras completas*, tomo Ia. Op. cit. 2000.

Então a geocultura concilia, de modo mandálico, espiralado e aberto, o sujeito, o solo, o símbolo e o território, tendo em vista poder, a partir de abordagens pluridisciplinares e pluriculturais, tentar criar o mundo de volta, a cada vez. Isso implica colocar em jogo um pensamento vivo, emotivo, gravitado e profundo.

Estudos culturais na América profunda: uma forma de abordá-los

O âmbito cultural, diferentemente de outros campos, como é o caso do âmbito educacional e do campo das políticas sociais, está em construção. Ele começa a se constituir como políticas culturais e, ainda hoje, não tem sistematização, registro, planejamento e avaliação de todas as suas atividades. O que oferecemos na América é um modo de intervenção cartográfico em cada um dos territórios, aplicando o mesmo protocolo para fazer análises comparativas das políticas culturais e das gestões culturais e orçamentárias. São realizadas entrevistas em profundidade com os principais atores, um trabalho etnográfico das ações e os destinatários das políticas culturais também são ouvidos.

Recorro a um texto de Gustavo González Gasquez¹¹, que faz uma interpretação do texto “Geocultura do Homem Americano”, de Kusch. É a comunidade que dá sentido a essa relação do sujeito-artista-gestor cultural com o fato, com o objeto, com o produto; aí está o autor e a obra. O autor e a obra, segundo Charles Taylor¹², remetem-se à possibilidade de gerar mal-estar na época, porém, há artistas que são brilhantes, mas ao mesmo tempo o são em relação a tudo, a uma época que gera toda essa possibilidade de fazer sínteses do que se sente. Se a ciência tramita através de funções e descreve, prediz, a arte trabalha sobre os afetos e nisso afeta, presente, persiste. Isso é o que a arte visualiza como algo novo, pois ela pode ver outro cenário. Se estivermos sob um grande guarda-chuva de uma época e nos guiarmos por esses conceitos, a ciência trabalha sobre esses conceitos como determinados, certos. O bom da ciência é que ela constantemente se contradiz e avança sobre outros conceitos novos, mas a arte visualiza além desse guarda-chuva, rompe o tecido que o cobre e visualiza o que vem porque capta o senso comum do coletivo. Com isso, uma obra já não é mais do autor, é obra da comunidade. Aí aparece a possibilidade de o gestor cultural unir; une o símbolo que se cria em uma obra, seja um fato cultural, um evento, um espetáculo, um museu; une-o em relação à comunidade para compartilhar. Mas o faz por si mesmo? Ele interpreta? Não, faz parte desse silêncio ou código compartilhado para tratá-lo de outra forma; as coisas estão sempre aí, diante dos nossos olhos, a questão é nos animarmos a tomar a fé em crenças necessárias para assumi-las e fazer com isso outra coisa. Isso é ser um gestor cultural.

Sempre partimos de um solo, do enraizamento em um lugar. O solo não remete a uma terra específica, mas, sim, ao simbólico que nos convoca. A história é feita por gerações, dizia um grande historiador, porque são as gerações que compartilham certos códigos comuns de sua infância ou juventude. E o que compartilham são esses ventos que nos fazem ser parte de uma comunidade, cidadãos de uma história. Isso é o que uma comunidade visualiza como projeto, a esperança, esse é o tópico do qual partimos.

11 GAZQUES, Gustavo González. *Cultura y sujeto cultural en el pensamiento de Rodolfo Kusch*. Disponível em: <http://site.ebrary.com/lib/uvemps/docDetail.action?docID=10625860>. Acesso em: 21 dez. 2014. ASCUY, Eduardo. *Kusch y el pensar desde América*. Buenos Aires: Cela, 1989.

12 TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

Visualizar as coisas como algo que está dado é o tédio do nada. Mas visualizar a partir do que está dado e criar outro sentido é a função de um gestor cultural. É não só visualizar o trabalho com o artista, não só trabalhar com a comunidade, não só trabalhar com o produto, não só trabalhar com o processo, mas, sim, entrelaçar tudo de forma diferente.

O pensamento na América se dá pela lógica da intuição. É a intuição que dá conhecimento. Tudo o que nos ensinam se relaciona a um conhecimento cristalizado, forte, duro. Conhece-se para viver e não pelo puro fato de conhecer. E o conhecimento é aquilo que nos ajuda a viver, é a vida que se antepõe a tudo, e a vida é a cultura. “Não estamos no melhor dos mundos possíveis, estamos na América, entre polos opostos, dentro e fora de nós mesmos”, afirma R. Kusch. Nesse sentido, poderíamos dizer que a história da América é, primordialmente, a história da sua dualidade. Uma dualidade que se inaugura com a espada da conquista e que vai amadurecendo ao calor das sucessivas colonizações. A história da América se desenha como o itinerário conflituoso de dois projetos que, em seu desdobramento, vão tecendo a grossa trama da nossa cultura.

Em última análise, a dualidade representa “modos de se situar” no continente. A esse respeito, Kusch observa que na América existe, em um extremo, uma cultura que conseguiu habitar o mundo e se estabelecer nele, recortando um centro a partir do qual se expande naturalmente, enquanto no outro extremo há um mundo que carece de centro, por ser alheio a essas terras, “e diante do fracasso do seu enraizamento preferiu a violência para impor os seus critérios”. O primeiro é entendido como um modo “centrífugo” de se instalar culturalmente – é o da América Pré-Colombiana, que se expande também em algumas formas da miscigenação. O segundo invoca esse incessante movimento “centrípeto” em busca de uma estabilidade que, como diz Kusch, acaba impondo – este é o da América da conquista e das sucessivas colonizações.

Desde a história intelectual – história culta –, a dualidade foi vista como a oposição “civilização-barbárie” e retraduzida como oposição entre “o racional e o irracional”, “o moderno e o primitivo”, “a liberdade e a natureza”. Nesse sentido, a metáfora da dualidade teve uma interpretação unívoca a partir da “civilização” e operou ideologicamente indicando dois modos possíveis de transitar pela América: um por cima (o superior) e outro por baixo (o inferior). Como observa Kusch: “Toda a América está estruturada sobre esse critério do superior e útil, por um lado, e do inferior e inútil, por outro”.

Isso significa que por trás de ambos os vetores culturais se estimulou uma diferença “qualitativa” entre o que se julga “desejável” para a América – seu “progressismo civilizatório” – e o “indesejável” – “seu primitivismo bárbaro”. A diferença carrega uma mensagem axiológica que predetermina categoricamente “aquilo que é americano”: existe, por um lado, uma “racionalidade conquistadora e fundante”, enquanto por outro uma “irracionalidade demoníaca e arcaizante”, que é preciso conter.

Como aponta insistentemente Kusch, a dualidade histórica é encenada na cotidianidade do latino-americano, que vive tanto a sedução de um mundo urbano povoado de “objetos” e sutilmente ordenado pelo rigor do “consumo” quanto a “pressão” de um mundo periférico semeado de indigência, deuses, curandeiros e rituais que se confundem com a terra e a pré-história da América. A “sedução” convida a percorrer um “itinerário externo” pelo qual se tenta ser alguém por meio de uma liberdade sem sujeito, embora rodeada de objetos. É a tentação de ser alguém no limite oferecido pela “moralidade cidadã”, em que se é livre somente para escolher um “produto”, um “objeto”, porém em meio a uma indigência que sempre “pressiona” e “ameaça” com a força do “bárbaro” (a favela, os menos

favorecidos, a marginalidade) e a imprevisibilidade do “arcaico” (os curandeiros, o místico, os rituais, o religioso-popular). É essa “pressão”, segundo Kusch, simplesmente está. É o reenvio para a cotidianidade cidadã de todo um fundo simbólico que sintetiza aquilo que é endógeno à América.

Kusch observa no modelo de sociedade de consumo, como último elo da racionalidade contratualista do Ocidente, o espaço contemporâneo em que é resolvido o drama entre *ser alguém* e *estar sendo*, que motiva um *medo de sermos nós mesmos e pensarmos naquilo que nos é próprio*. Em nosso continente, diz Kusch, estão, por um lado, os estratos profundos da América, com a sua raiz messiânica e sua ira divina à flor da pele, por outro lado, os progressistas ocidentalizados de uma antiga experiência do ser humano. Um está comprometido com o fedor e carrega o medo do extermínio; o outro, por sua vez, é triunfante e pulcro e aponta para um triunfo ilimitado, embora impossível.

O fedor é tudo o que está além da nossa confortável e populosa cidade natal e que, embora carregue o dado original, soube se manter através das variadas formas da miscigenação americana, constituindo uma tradição que Kusch chama de “pensamento indígena e popular”. A “pulcritude” tem a ver com a “carapaça de progressismo do nosso cidadão americano”, que assenta a sua vida sobre a exterioridade das coisas e persegue um individualismo possessivo e excludente. A “pulcritude” corresponde àquele pensamento que Kusch resume como ocidental.

Fedor e pulcritude são dois modos de se encontrar na América. O primeiro representa a forma mítica e religiosa de se instalar na terra, onde o homem habita a sua paisagem e compartilha com a natureza e seus deuses um espaço comunitário simbolicamente estruturado. Essa é a América profunda. O segundo expressa a forma excludentemente racional de como a civilização se situa. Nela, inversamente, o homem constrói e recorta a sua paisagem centrada na urbe e estrutura conceitualmente a contratualidade do seu espaço social. Essa é, por oposição, a América de superfície.

Assim como o pensar culto exigiu historicamente a exclusão, em nome da sua racionalidade, de todo pensar bárbaro, a pulcritude também exige, por definição, remediar todo fedor possível. Mesmo assim, como indica Kusch, a pulcritude da América não pôde se descolar do seu antagonista, já que encontrou no próprio conflito a única possibilidade de sua afirmação como projeto. O fedor entra como categoria em todos os nossos julgamentos sobre a América, de tal forma que sempre a vemos com um rosto sujo a ser lavado, para afirmar a nossa convicção e a nossa segurança.

O método da cartografia geocultural: a obtenção simbólica do sentido comunitário compartilhado

A cultura de um povo é compreendida a partir das suas variadas realizações “objetivas”, formando um espectro que vai dos mais elementares artesanatos, manufaturas e construções arquitetônicas, até os mais complexos produtos intelectuais, cognitivos e tecnológicos. Com base nessa abordagem, a cultura como um todo é concebida a partir de um amplo conjunto de “objetos” ou “produtos”, cuja heterogeneidade implícita permite julgá-los como “culturais”. Seria possível sustentar, seguindo essa postura, que os “objetos” reunidos são a face tangível da experiência cultural de um povo. Cada um deles é portador *per se* de uma significação objetivada, e o conjunto deles é a expressão de uma experiência.

Para Kusch, essa concepção opera de forma redutiva sobre a complexidade da cultura, já que a esgota no plano da sua mera objetualidade. Desse modo, a totalidade de uma cultura se reconstrói a partir da *somatória* dos diferentes “produtos”. E, conseqüentemente, o “objeto” é uma “quantidade” que está incluída em outra “quantidade” maior, que por sua vez é proposta como “totalidade cultural”. Em contraposição ao anteriormente dito, o estudo radica no “sujeito”. Nesse sentido, o “produtor” ou “construtor” cultural constitui a dimensão básica a partir da qual se lê a complexidade da cultura.

Essa segunda perspectiva metodológica tende a associar o curso de uma cultura – sua historicidade e sua experiência – ao périplo biográfico traçado pelos “sujeitos” de uma comunidade. Assim, ao situar o eixo no “produtor”, adquire relevância, entre outros aspectos, sua datação cronológica, na qual são resolvidos os “marcos” temporais de uma comunidade de “produtores”. A experiência cultural de um povo fica cristalizada nos vértices históricos desenhados pelos “heróis” e “próceres”, “sujeitos” cujos empreendimentos e ações compõem o horizonte de referência da comunidade. Entretanto, esse “sujeito” acaba se tornando mais um “objeto” da totalidade que se reconstrói igualmente por somatórias, nesse caso, dos dados estabelecidos pela biografia do “produtor” cultural.

Mas, se a cultura transcende o mero indivíduo como unidade biológica, assim como a mera materialidade das suas obras, e constitui uma totalidade na qual se integram o consciente e o inconsciente, o determinável e o indeterminável, o sagrado e o profano, as instituições e também os ritos, então ela se assemelha mais a uma totalidade orgânica que, como tal, não se reduz a simples quantificação das suas partes. “A cultura se *desloca em um contexto de qualidades* e não de quantidades”, afirma Kusch. “Além disso, não se detém em ‘coisas’, mas sim em ritos. É principalmente funcional, logo depois institucional”.

A criação cultural reúne o indivíduo e sua obra como um todo, em que não estão em jogo como “coisas”, mas, sim, como “sentidos” de uma experiência totalmente vital. De modo que, ao situar o eixo entre o “sujeito” e o “objeto” (distinções que se diluem ao colocar em jogo a circulação dos sentidos), volta a ser gerada uma totalidade que vai além do protagonista e sua obra.

Quando Kusch reclassifica a ideia de cultura como totalidade “supraindividual”, não está simplesmente reconhecendo na cultura uma experiência coletiva, o que seria óbvio afirmar, mas, sim, denunciando que, para além da individualidade do produtor ou da individualidade do produto, há uma contextualidade plasmada na criação cultural. Dizer, então, que a cultura se desloca em um contexto qualitativo – de sentidos –, é também afirmar que o seu valor não se dá no inventário – pois os sentidos não são quantificáveis –, mas, sim, na função. Tanto o sentido subjetivo do autor da obra quanto o sentido objetivo desta, mas muito especialmente os sentidos contextuais que “operam”, *fazem com que esse autor e essa obra pertençam a uma totalidade orgânica, ou seja, pertençam definitivamente a uma cultura.*

A criação não acontece no vazio nem se reduz ao plano motivacional do sujeito. Cada criação cultural é um sintoma de uma “pressão” simbólica que contextualiza o autor e sua criação. Sendo assim, a comunidade intervém com o seu complexo de símbolos quando singulariza uma criação tornando-a própria e insuflando-lhe uma diferenciação diante das demais.

Mas haveria uma segunda intervenção do povo na criação cultural. Conforme Kusch, a comunidade não somente “pressiona”, como também “se deixa pressionar” pela novidade da obra. A obra, em sua plasmação, reenvia os sentidos que a comunidade, através do autor, havia referido. É assim que toda obra se constitui em uma *mediação simbólica* através da qual um povo “se reconhece”. A criação é, então, uma tripla relação entre um sujeito, um objeto e uma comunidade que contextualiza e refere os seus próprios símbolos. Cada obra expressa uma circularidade simbólica na qual a comunidade atualiza os seus sentidos (pressiona) e os reconhece como próprios (im-pressiona). Por isso, Kusch pode afirmar que “a cultura não é válida porque é criada pelos indivíduos ou porque há obras, mas sim porque a comunidade a absorve, enquanto esta vê naquela uma significação especial”. Assim, podemos ensaiar o movimento circular da criação cultural, as mútuas implicações dos vetores e dos níveis de resolução que, conforme dito, podemos caracterizar como nível “simbólico”, “fático”, “histórico” e de “gestação simbólica”.

A partir dessa abordagem, a dinâmica de uma cultura se explica pela inter-relação dos seus vetores, pela capacidade de envio e reenvio dos sentidos “colocados em jogo” em cada criação, assim como pela intensidade de apropriação que a comunidade libera ante um “produto cultural”. Para Kusch, que fique claro, a cultura popular na América não realiza a sua “experiência” cristalizando os seus objetos, suas instituições e suas organizações em um empenho para substancializar a sua “prática” e assim modelar o “seu ser”, mas, sim, ritualizando as suas aspirações. O rito é precisamente essa “colocação em jogo” de um gesto, um costume ou um discurso ensaiado a partir da tangibilidade do presente e que, portanto, o ressignifica conforme as circunstâncias e os sujeitos implicados em cada momento. O rito conjuga os três vetores da cultura, é um acontecimento no qual “opera” a criatividade, com sujeitos e objetos concretos, mas cuja “funcionalidade” tem a obrigação de veicular “sentidos” e não “coisas”.

Até agora, simplesmente havíamos aludido a essa instância dos “sentidos” como a articulação dos vetores e como finalidade “operacional” da criação. Ainda resta explicar por que os símbolos são a chave da cultura, ou pelo menos o seu principal contexto. Um começo seguro para a nossa problemática do símbolo seria nos perguntarmos sobre alguma definição aproximativa. Se nos valermos dos textos já mencionados e suas exemplificações, é possível afirmar que o símbolo se situa na zona de mediação entre o “objeto” em sua pura individualidade e aquilo que lhe proporciona seu sentido “cultural”. Em outras palavras, é “a interseção” entre o “determinável” (José Hernández, o escritor, e *Martin Fierro*, o texto) e o “indeterminável” (o contexto valorativo, histórico, político etc.). Portanto, o símbolo cultural, para Kusch, “é um complexo em certo modo coisificado que participa da coisa e de tudo o que não é coisa, carregando uma resposta profana (como no caso de *Martin Fierro*) que diz respeito à existência do sujeito”.

O símbolo sempre se refere a um mundo, mas, por sua vez, é referência a um intérprete, a um sujeito que o molda e recria significado em um tempo e espaço determinados. Quem “povoia o mundo de sinais e símbolos”, como diz Kusch, é sempre um sujeito cuja função primária é “testemunhar” os sentidos colocados em jogo.

O limite superior configura o “modo” como uma comunidade se instala em seu “solo” e o “habita”. O horizonte simbólico de um povo é aquilo que opera por trás de todo acontecimento ou fato cultural, imprimindo-lhe um sentido que o refere a uma totalidade. Denomina-se “horizonte” porque constitui o limite extremo que preside o espaço de sentidos de uma cultura e, como tal, serve de orientação para toda decisão.

Visto de outro modo, poderíamos dizer que no horizonte simbólico estão contidos a tradição e os costumes, mas sob a forma de arquétipos que indubitavelmente indicam um rumo histórico. É o que determina aquilo que comumente chamamos de “vocalização histórica” de um povo ou, em outro contexto, “projeto histórico”. O horizonte simbólico tem um valor “paradigmático”, porque reúne as aspirações e as avaliações compartilhadas por uma comunidade e, ao mesmo tempo, “organiza” uma totalidade ou “mundo” a partir do qual um grupo amadurece o seu “pensamento” e habita o seu solo.

Em suma, a possibilidade de habitar um mundo e existir comunitariamente está contida no horizonte simbólico. Se, como diz Kusch, “a cultura é uma estratégia para viver em um lugar e em um tempo”, então o horizonte simbólico é a possibilidade dessa estratégia. Pois bem, os símbolos de uma cultura têm, conforme o nosso pensador, um “molde” que os informa e, por isso mesmo, dá-lhes um caráter específico, singulariza-os. O “molde” é aquilo que leva determinado símbolo a corresponder a uma cultura e não a outra. Esse molde é o que Kusch chama de solo, o limite inferior da decisão cultural.

Se analisarmos o valor simbólico da categoria de “solo”, observaremos dois sentidos: primeiro, “solo” é algo que serve de apoio; um apoio sobre o qual se está, seja em pé, seja sentado, deitado ou caído. Então, é no solo que ocorre inevitavelmente qualquer das circunstâncias do estar ou, em outras palavras, toda circunstância se apoia em um solo, exige-o. O solo é, para Kusch, como um “fundamento”. É o ponto de gravidade que rege toda circunstância na qual se está. Inclusive, arrisca o nosso autor, a clássica ideia filosófica de “fundamento” seria um derivado do conceito de “solo”, no sentido de “não cair mais”, de estar em pé no solo. “E este estar em pé é um estar disposto diante da circunstância para poder instalar a existência”.

Em segundo lugar, o “solo” é também o “lugar” onde se semeia. É a matriz geradora de todo cultivo, o meio próprio das raízes. No solo se resolvem as condições de todo enraizamento. O “solo” simboliza a dimensão tópica de uma experiência, o “lugar” onde “acontece” o humano, em meio a uma paisagem, um tempo, símbolos e, principalmente, em meio “ao absoluto” que “pressiona”. Por fim, o solo é a margem de enraizamento que toda cultura deve ter, “[...] é por isso que pertencemos a uma cultura e recorremos a ela nos momentos críticos para nos enraizarmos e sentirmos que estamos com uma parte do nosso ser preso ao solo”.

Como vimos, o horizonte simbólico e o solo são as dimensões que estruturam um espaço cujo eixo é o sujeito cultural. Sem isso não há enraizamento, ao mesmo tempo que sem enraizamento não se reivindica o que é próprio. É por isso que, ao perder o solo, também se perde o fundamento que dá gravidade ao existir. O horizonte simbólico, como margem de sentido que reúne o sagrado e o profano, o pensável e o impensável, o misterioso e o revelado, é o *para onde* de um povo. Sem horizonte simbólico não há projeto, ao mesmo tempo que sem projeto não há sentido para uma vida. Assim, percebemos que ambas as dimensões, o *a partir de* e o *para onde*, são a *topia* e a *utopia* que colocam em tensão a decisão cultural do sujeito. Um e outro se articulam criativamente em um espaço de significação e ressignificação simbólica.

Em síntese, se não houver um horizonte simbólico nem um solo, não há por que se decidir. Ou seja, não há um sujeito cultural, somente o sentido simbólico compartilhado. Entre o relato da modernidade e a colonialidade, convivem na comunidade, como solo gravitado de costumes e expectativas e o horizonte desejado ou temido.

Aplicabilidade da cartografia geocultural

A aplicabilidade da cartografia geocultural não é somente um dado de referência em um mapa cultural, é uma análise situacional da cultura de uma localidade, em que os pontos referenciais não implicam somente o lugar ou a linguagem artística desenvolvida nesse lugar, mas apresentam a dimensão visível e oculta da dualidade que ocorre na América.

A cartografia cultural é aplicada com um protocolo integral que conta com:

- Entrevistas em profundidade com os atores das políticas culturais (funcionários, artistas, gestores culturais).
- Coleta de informações principal e secundária do registro, sistematização e avaliação das políticas culturais.
- Análise comparativa da estrutura organizacional e orçamentária, na escala local-regional e nacional.
- Grupos focais com os destinatários das políticas culturais.

A aplicação do protocolo permite construir um mapa situacional do solo simbólico compartilhado, com domínios do gosto hegemônicos e antagônicos, com o imaginário do horizonte simbólico comunitário por localidade.

O trabalho consiste em aplicar a abordagem do pensamento de R. Kusch e de Milton Santos às ações, aos atores, aos relatos e aos imaginários culturais de contextos locais, visíveis e invisíveis, que compreendam uma historicidade simbólica e que projetem o desejo do limiar desejado.

Pensar é esquecer diferenças ou recordar semelhanças. Talvez isso faça a cartografia da percepção cultural, que denominamos cartografia geocultural, lembrar nossa posição identitária e esquecer as diferenças que nos distanciam da autenticidade americana.

Referências bibliográficas

- ASCUY, Eduardo. *Kusch y el pensar desde América*. Buenos Aires: Cela, 1989.
- GAZQUES, Gustavo González. *Cultura y sujeto cultural en el pensamiento de Rodolfo Kusch*. Disponível em: <http://site.ebrary.com/lib/uvegsp/docDetail.action?docID=10625860>. Acesso em: 21 dez. 2014.
- KUSCH, R. *Geocultura del hombre americano*. Obras completas. Rosário: Editorial Ross, 2000.
- PAULIZZI, Cora; MOREIRA, Fayga; BRIZUELA, Juan; TASAT, José A. La cultura y las políticas culturales, desde un horizonte pluridisciplinar en América profunda. Aportes geoculturales. In: *Indicadores culturales*. Buenos Aires: Eduntref, 2012.
- QUIJANO, A. El regreso del futuro y las cuestiones de conocimiento. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; SCHIWY, F.; WALSH, C. *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder*. Perspectivas desde lo andino. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: Ediciones Abya-Yala, 2002.
- SANTOS, M. O retorno do território. In: *Osal: Observatório Social da América Latina*. Ano 6, n. 16. jun. 2005. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- TAYLOR, Charles. *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.
- WALSH, C. Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización. In: *Boletim ICCI-ARY Rímay*, ano 6, n. 60, mar. 2004.

A LONGA VIAGEM DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO CHILE. ESTAÇÃO TERMINAL OU UMA PARADA NA PLATAFORMA?¹

Institucionalidade, financiamento e participação nas políticas públicas para os museus e para a cultura²

Cristian Antoine³

Introdução

Em janeiro de 2014, o Chile foi sede da 6ª Cúpula Mundial das Artes e da Cultura, evento organizado pela Federação Internacional de Conselhos das Artes e Agências Culturais (Ficaac) e pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile (CNCA), órgão do Estado chileno encarregado de implementar as políticas públicas para o desenvolvimento cultural⁴. O tema da cúpula foi Tempos Criativos: Novos Modelos para o Desenvolvimento Cultural, com foco em vislumbrar como a globalização, as mudanças no desenvolvimento social e econômico e as novas formas de comunicação estão gerando uma série de desafios e oportunidades no campo da cultura, cujo impacto transcende a esfera artística.

A Cúpula Mundial é o encontro internacional mais importante de profissionais e gestores envolvidos em temas de políticas culturais e financiamento das artes e pela primeira vez é realizada na América Latina. E foi realizada justamente em um país onde não há um ministério da cultura; uma nação em que a própria palavra “cultura” não é mencionada nem uma vez em sua constituição política e na qual, salvo exceções pontuais, aparentemente não há maior interesse em debater essas questões. Seria como tentar organizar um campeonato mundial de futebol em um país onde não se pratica o futebol, não há estádios e pouquíssimas pessoas entendem as regras do jogo.

Pensando nisso, não seria estranho deduzir que o país andino não possui méritos suficientes para liderar um encontro mundial de agências culturais, especialmente ali, onde há nações vizinhas que têm muito mais a mostrar em termos de organização, trajetória e consistência em decisões sobre como definir, aplicar e financiar suas estratégias

1 Apresentado no IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil, de 16 a 18 de outubro de 2013.

2 Esta palestra está associada ao desenvolvimento do projeto de pesquisa Fondecyt Regular 2012, n. 1120313, *Los Museos y su Público. Evaluación y Análisis de la Comunicación y Gestión de las Audiencias Museísticas en Chile (2012-2014)*.

3 Diretor de pesquisa e pós-graduação da Universidade do Pacífico, Chile.

4 A Cúpula Mundial das Artes e da Cultura é realizada a cada dois ou três anos e é o único encontro desse tipo no campo das artes e da cultura. As cúpulas mundiais fornecem uma plataforma única para que os conselhos das artes, os ministérios da cultura e outras agências do setor possam discutir e trocar experiências e ideias sobre temas-chave que afetam o apoio público às artes e à criatividade e participar de debates com especialistas em políticas públicas no contexto dos desafios nacionais e globais do setor cultural. As cúpulas mundiais prévias provaram ser um espaço que estimula a cooperação internacional, o intercâmbio de experiências e de informação entre agências culturais, artistas, gestores e especialistas em políticas públicas de todo o mundo. As cúpulas mundiais representam uma excelente oportunidade para o fortalecimento da sociedade civil, pois promove a colaboração entre o setor sem fins lucrativos e as agências do governo, com a finalidade de impulsionar o desenvolvimento de artistas e organizações que interagem em um mundo global e dinâmico. Até o momento, foram realizadas cinco cúpulas mundiais: Ottawa, Canadá, 2000; Cingapura, 2003; Newcastle Gateshead, Inglaterra, 2006; Johannesburgo, África do Sul, 2009; e Melbourne, Austrália, 2011. Mais informações em: <http://artsummit.org/programa/descripcion-general/>.

de desenvolvimento cultural⁵. O que os chilenos fizeram particularmente para merecer encabeçar um encontro mundial de políticas culturais? O que há de particular no processo de desenvolvimento das políticas culturais no Chile para receber tal honraria? O que o Chile poderia mostrar como contribuição para o desenvolvimento do setor? Que luzes e que sombras se projetam na construção do modelo chileno de gestão cultural?

Abstraindo aqui qualquer outra consideração sobre a real natureza das decisões de política internacional na atribuição de prelações para encontros mundiais e acreditando que um evento dessa natureza é um reconhecimento, parece-me interessante refletir sobre esses possíveis méritos e como, reconhecendo-os, pode-se derivar uma série de considerações a propósito da forma como os nossos governos estão intervindo no setor.

Enquanto preparava estas anotações, veio à minha mente a figura das políticas culturais imaginadas como um desses trens turísticos que avançam a passo lento, convidando as pessoas a subir no vagão da fruição da arte da cultura, do cuidado com o patrimônio e da apropriação cidadã dos avanços científicos e tecnológicos. Um trem com condutor, com locomotiva e com vagões. Um trem que nos convida a sonhar que, com mais cultura e arte, a sociedade tenha mais oportunidades de progresso e desenvolvimento.

É necessário levar em conta esses antecedentes para compreender a multiplicidade de fatores que poderiam confluir na formação do modelo chileno de gestão da cultura. Entretanto, parece-nos ser três as principais características desse processo, que agora poderíamos esboçar para refletir sobre o mérito da honra de receber no Chile as agências culturais do mundo.

Com a ajuda da metáfora do trem, essas características seriam:

- Um sistema ferroviário apegado às regras. A opção pela legalidade: a institucionalização da cultura pela via jurídica. O trem das políticas culturais circula por um território conhecido, e o maquinista conhece a rota, segue o mapa, apegando-se ao protocolo e não muda as instruções. Há pouco foi anunciado que haverá uma nova estação terminal. Os mais militantes não estão abertos à mudança e agem como forças centrípetas.
- Um trem financiado pelo combustível do Estado. A ausência de uma alternativa ao papel do Estado como financiador, pois, embora formalmente esteja em vigor um princípio de subsidiariedade e se declare a não intervenção do Estado no financiamento dos assuntos culturais, o maquinário cultural se move com uma mescla de combustível de procedência estatal. Embora se declare buscar alternativas de combustível, o Estado continua sendo o grande provedor da energia que movimenta as máquinas.
- Um trem que transporta muitos passageiros em alguns vagões e pouquíssimos em outros. A participação mediada dos cidadãos: o estímulo à oferta e o desconhecimento da demanda. Os vagões com o público mostram alguns paradoxos: nos trens, muitos jovens e muitos artistas; na estação, a maioria do país permanece indiferente à partida, nem sequer seguram lençinhos e bandeiras. Embora sejam feitas declarações e campanhas convidando a população a subir no trem, a maioria observa o espetáculo das plataformas.

5 Apesar da situação marginal do país no mapa mundial da cultura contemporânea, o Chile foi o único caso da América Latina a ser examinado em um encontro de especialistas em políticas culturais, realizado na França, em 2009 (Elie Barnavie; Maryvonne de Saint Pulgent [dir.], *Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles*. Paris: La Documentation Française, 2011). A publicação, que trata da revolução histórica das políticas culturais no século XX, inclui referências sobre a Alemanha, a Austrália, a Bélgica, a Bulgária, o Canadá, a Dinamarca, a Espanha, os Estados Unidos, a Finlândia, a Grécia, a Irlanda, o Japão, a Noruega, o Reino Unido, a Suécia e a Suíça, além da França.

A seguir, veremos com algum detalhe essas questões.

1. A opção pela legalidade: a institucionalização da cultura pela via jurídica no Chile

A primeira coisa a explicar a vocês é que, para poder situar em sua justa dimensão a situação atual das políticas culturais no Chile, é necessário entendê-las como um processo gestado há várias décadas, provavelmente, impulsionado a partir de um Estado que assumiu posições sobre a influência da sua própria atuação no setor.

A política pública cultural é aqui entendida como as linhas de intervenção do Estado que envolvem uma declaração de intenção política com respaldo legal, institucional e orçamentário. Nesse sentido, afirma-se que a política pública cultural do século XIX passou de uma instância reduzida a circuitos de produção e consumo tradicionais de uma sociedade colonial para uma expressão transversal e especializada do campo social no século XXI, em um processo de avanços e retrocessos e com diversidade de ênfases. Da mesma forma, a perspectiva de longa duração evidencia que a política cultural sempre esteve ligada a interesses extraculturais, sejam eles políticos, econômicos ou sociais, através de mecanismos centrados na difusão do consumo cultural (ANTOINE, 2012a). Há duas etapas mais ou menos bem perfiladas na longa história do desenvolvimento cultural chileno.

a) A longa etapa que chamamos de ação cultural do Estado (*Government's cultural action*), situada no longo intervalo de 1810 a 1960, compreende o conjunto de decisões que os governos tomam sob a premissa dominante de contribuir para a “civilização da população” e para a transmissão dos “valores culturais”, em que o seu eixo dominante de ação são a defesa e o cuidado do patrimônio, orientado pelas elites e para elas, com especial vocação educadora. Nela, as universidades públicas assumiram um papel relevante como órgãos de difusão cultural.

Um primeiro momento para o posterior desenvolvimento da ação cultural do Estado se situa a partir do auge da república (1810) e se estende até aproximadamente 1910. Período longo no qual o Estado assume que parte fundamental de seu trabalho “civilizador” compreendia expandir a cultura e formar o “gosto” através da arte. Ali está o empenho dos fundadores da república para levantar o Instituto Nacional (1813), a Universidade do Chile (1842), o Teatro Municipal de Santiago (1857), o Conservatório de Música (1850) e o Arquivo Nacional (1927), entre tantas obras que testemunham esse empenho fundamental que nos legou o patrimônio institucional do qual usufruímos hoje.

Não existe, para além da comercialização em circuitos reduzidos, um mercado de bens e serviços culturais. De fato, a produção cultural se mantém alheia a considerações de ordem econômica; o financiamento das instituições é conseguido por alocações diretas contidas no orçamento geral da nação ou, em casos individuais, pelo subsídio personalizado ao artista sob a figura de uma “bolsa presidencial” ou, na maioria dos casos, por sua assimilação como “funcionário público”. O principal mecenas é o governo. Não há leis definidas para o setor, além dos regulamentos e decretos de fundação. Foram criados a Universidade do Estado ou da Nação, o Liceu Nacional, o Museu Nacional, o Teatro Nacional e o Conservatório Nacional, entre outros. São frequentados preferencialmente por artistas “institucionalizados”, pelas elites econômicas e sociais e por intelectuais.

Um segundo momento se situa na transição dos anos 1930, ocasião em que aparecem órgãos administrativos nacionais de fomento e apoio à cultura de caráter permanente e as atividades se dirigem à proteção do patrimônio histórico e artístico. A administração desses suportes institucionalizados é empírica e geralmente está a cargo de pessoas a quem o Estado deseja reconhecer por seus méritos intelectuais. Existe também uma forte atividade de mecenato cultural por parte da burguesia local, em que famílias financiam ações culturais concretas. A cultura é concebida como um anexo da educação, tanto conceitual quanto administrativamente. A promoção do livro e da leitura que aparece nessa época é concebida como uma forma específica de luta geral contra o analfabetismo.

Há abundante legislação sobre políticas culturais, leis sobre patrimônio, arquivos, propriedade intelectual, direitos autorais, reconhecimentos e prêmios para artistas e intelectuais. A geração de órgãos administrativos de fomento e apoio à cultura de caráter permanente, especialmente aqueles que se dirigem tanto à proteção do patrimônio histórico quanto às criações do âmbito das artes, das ciências e das ciências humanas (por exemplo, no Chile, a Direção de Bibliotecas, Arquivos e Museus – Dibam, criada em 1929), constitui um marco em nossa breve história das políticas culturais.

Um terceiro momento se situa no contexto do pós-guerra e da década de 1950, quando são criadas as primeiras organizações intergovernamentais de caráter mundial em torno da Organização das Nações Unidas (ONU). A ação internacional em educação e cultura se acentua, assim como o apoio e a preocupação com o papel cultural das indústrias culturais (principalmente o rádio, a televisão, o jornalismo e o cinema).

No final da Segunda Guerra Mundial e no início da difusão do conceito de “direitos culturais” (ACHUGAR, 2003; TINOCO, 2002-2003), inscrito na Carta das Nações Unidas, acentua-se a necessidade da ação estatal nas esferas da educação e cultura, assim como o apoio e a preocupação do Estado com o papel cultural das nascentes indústrias do entretenimento (principalmente o rádio, a televisão, o jornalismo e o cinema)⁶. A ação cultural do Estado é fortemente influenciada por considerações de ordem ideológica, passando a atividade cultural a ser mencionada, sobretudo, por sua capacidade de portar conteúdos politicamente engajados. É a era das *politics* (ANTOINE, 2004).

O princípio dominante da democratização cultural se fundamenta na prática das ações culturais dos governos nos anos imediatos à Segunda Guerra Mundial. Com base no apoio à criação, no desenvolvimento de infraestrutura para a produção cultural, na manutenção dos altos padrões de qualidade, na dimensão profissional da atividade cultural e nas formas de expressão artística mais reconhecidas para torná-las acessíveis à população, a ação pública desenvolvida sob essa abordagem tende a ser mais centralizada.

⁶ Quais são, então, os chamados direitos culturais? Por “direitos culturais” habitualmente se entende especificamente o direito à educação, à participação na vida cultural, ao usufruto dos benefícios do progresso científico e de suas aplicações e à proteção dos interesses morais e materiais emergentes dos autores de produções científicas, literárias e artísticas. Pouco depois, e sob o amparo da Unesco, uma série de encontros mundiais realizados em cada continente permitiu precisar melhor as implicações do desenvolvimento cultural, da cooperação cultural e do direito à cultura. Na reunião de Veneza, por exemplo, em 1970, declara-se que: “deve-se fazer todo o possível para criar as condições econômicas e sociais que permitam o acesso livre e democrático à cultura”; enquanto que em Helsínki, no ano de 1972, se recomendava aos estados da Europa que garantissem o direito à cultura e o livre acesso aos tesouros da cultura nacional e universal de todos os membros da sociedade. Em Yogyakarta, em 1973, sustentava-se que: “para garantir à população o direito à cultura e proporcionar-lhe acesso livre e democrático a ela, é indispensável que os poderes públicos elaborem e apliquem uma política clara e consequente, orientada a esses objetivos” e, em Bogotá, em 1978, os delegados concluíram que os direitos culturais devem ser o elemento básico do programa da Unesco sobre a cultura. Foi precisamente na reunião do México, em 1982, durante a última e maior Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, que se destacou a necessidade da mais ampla participação do indivíduo e da sociedade na criação de bens culturais, na tomada de decisões concernentes à vida cultural e na sua difusão e fruição. A conferência mexicana tem, a meu ver, o mérito adicional de abrir uma nova etapa para a reflexão sobre as políticas culturais, pois dela se deduz que as políticas públicas em cultura (*arts and cultural public policies*) são as encarregadas de operacionalizar (colocar em prática) o direito de cada cidadão à cultura.

Até o final dos anos 1950, essa política começa a ser sustentada na América Latina por Estados e instituições culturais que priorizam a difusão e a popularização da alta cultura, com o objetivo de conseguir o acesso de todos os indivíduos e grupos à fruição dos bens culturais.

b) Aquela que concebemos aqui como “etapa das políticas culturais de governo” coincide com um renovado interesse governamental pelo vínculo entre cultura e educação, embora o setor beneficiado fiscalmente no tocante ao financiamento e à promoção legal continue sendo, por um lado, as elites artísticas e a comunidade escolar. As universidades do Estado continuam agindo, ao menos por um tempo, como “faróis” a partir dos quais se ilumina a criação individual e a geração de vanguardas, mas vão perdendo lenta e inexoravelmente o seu protagonismo conforme se politizam e assumem discursos superideologizados, que as distanciam do cidadão médio e as submetem a tensões e reduções orçamentárias.

Os equipamentos mais habituais de intervenção são as bibliotecas públicas, os museus e as recém-inauguradas “casas da cultura” e, como propostas polivalentes de ação cultural, estas últimas assumem indistintamente o caráter de focos de animação sociocultural (quando estão mais perto das bases) ou de administração cultural (quando estão mais perto do mercado). Essa tensão manifesta entre intervenção política e intervenção comercial desemboca na configuração de “modelos” mais ou menos reconhecíveis de políticas culturais de Estado (BAYARDO, 2002; BODO, 2004; BONFIL e CANCLINI, 1977).

As indústrias culturais já estão plenamente integradas a mercados globais, submetidas inclusive às próprias tendências que afetam as atividades comerciais, embora os Estados continuem com os subsídios para a oferta artística, gerando as primeiras leis para a sua promoção como indústrias protegidas. O mecenato do Estado cede o seu espaço a crescentes formas de cooperação com a empresa privada e com particulares, seja sob a forma de regimes de mecenato com caráter modal, seja de doações com fins particulares (ANTOINE, 2005). O estilo dominante das políticas culturais é o “basismo”, ou seja, apela-se a uma definição mais ampla da cultura (UNESCO, 1982), defende-se a diversidade de formas de expressão e sua integração à vida cotidiana, implicando um modo de intervenção mais descentralizado, que favorece uma participação mais ampla dos cidadãos na vida cultural e um crescimento de sua capacidade de decisão.

Nesse contexto, Del Valle, Mayorga e Nitrihual (2009) sustentam que a cultura no Chile passou pelos seguintes desenhos nessas últimas décadas: a) um período de popularização (1970-1973), em que a cultura se apresenta como um dispositivo de ação popular; b) um período de invisibilidade e anulação (1973-1990), em que a cultura e a atividade artística em geral são vistas pelo Estado como um fator de risco ideológico e político para o sistema; e c) um período no qual a cultura se institucionaliza gradualmente (1990-2005)⁷.

Para o primeiro desses ciclos (1970-1973), Martín Bowen (SILVA, 2008) pesquisou o projeto cultural da esquerda chilena tal como era pensado e imaginado por intelectuais e criadores ligados a ele durante o governo da

⁷ Ibid. op. cit. “Durante o governo de Patricio Aylwin, toda manifestação de ordem cultural deve ser silenciada com o objetivo de evitar qualquer instabilidade; durante o governo de Eduardo Frei, há apenas rumores sobre ela, no entanto é criado um Departamento de Cultura, dirigido por José Joaquín Brunner e Pablo Halpern, o qual começa a articular uma forma de instrumentalizar a cultura para aproximar a política das pessoas. A partir dessa entidade governamental são organizadas atividades culturais em massa dirigidas pelo presidente da república e a cultura se mistura com o complexo e estratégico tecido de uma política personalizada em torno da imagem do mandatário. Finalmente, durante o governo de Ricardo Lagos, as pessoas vão para as ruas para politizar e institucionalizar a cultura” (p. 28).

Unidade Popular (1970-1973). Silva diz que o elemento principal desse projeto consistiu na vontade imposta pela cúpula do Estado de criar sujeitos sociais críticos e autônomos, o que marcou tanto a produção de obras culturais quanto o tipo de aproximação dos intelectuais e militantes de esquerda com as narrativas identitárias chilenas e com o sujeito popular.

A Unidade Popular convida os artistas a se somarem à transformação da sociedade a partir da superestrutura do Estado, pois, fundamentalmente, o artista é visto e entendido como um transformador social e a atividade artística como uma verdadeira ferramenta de desmontagem dos circuitos tradicionais e burgueses da arte. O golpe militar de 1973 coloca um repentino ponto-final nessa tentativa de impor uma revolução gramsciana a partir do poder.

A política cultural do autoritarismo, especialmente nos primeiros anos da ditadura, foi mais do que a promoção de valores próprios, foi uma reação violenta a tudo aquilo que se associasse legítima ou ilegitimamente aos valores, aos princípios e às estéticas promovidos pela esquerda. Subercaseaux examinou os traços fundamentais da cultura durante o período autoritário e nos governos da Concertação, em uma tentativa de compreender o panorama da história política e cultural do país (SUBERCASEAUX, 2006). O autor faz várias constatações sobre a atividade artística nos últimos anos, reconhecendo, em primeiro lugar, que em algumas áreas fundamentais da criação, como o teatro, a música, a pintura e o cinema, embora não haja estatísticas pormenorizadas por ano, os dados parciais e a informação disponível permitem constatar um crescimento das obras e filmes lançados, das bandas musicais, das exposições e, no caso dos filmes chilenos, da frequência de espectadores nas salas. Embora grande parte dessa atividade se concentre em Santiago, houve também um aumento da produção e do consumo de cultura nas províncias, especialmente em Concepción, Valparaíso e Temuco.

A segunda constatação de Subercaseaux é que a relevância, a presença e a valorização de cada área artística no conjunto da sociedade estão diretamente relacionadas aos vínculos com a cultura *mass-midiática*. Nesse sentido, destacam-se o cinema, o teatro (quando os personagens da obra são também personagens das séries de televisão) e a música popular. As instâncias de formação nas áreas mencionadas aumentaram notavelmente, sejam elas academias, institutos, universidades ou escolas. A terceira constatação é que áreas tradicionais ligadas à cultura ilustrada, como as do livro, da literatura e da indústria editorial, foram perdendo relevância e valorização social. Em todo caso, a ação do Estado foi um fator relevante, porém, não mais na geração dos conteúdos e sim em sua posição de facilitador das condições para o seu desenvolvimento.

Miralles (2006) sustenta que a intervenção direta do Estado constitui um fato substancial ao desenvolvimento do paradigma da gestão cultural do Estado chileno. Especialmente na criação de condições para a assunção compartilhada de responsabilidades sobre o público, por parte tanto da iniciativa social quanto da iniciativa privada. Esse fato, a seu ver, constitui um dos fatores-chave para a consolidação da governança chilena.

De fato, a última década do século passado testemunhou o reconhecimento mais ou menos explícito de que as políticas públicas de cultura deveriam se adequar à ideia de uma maior prescindência do Estado em questões propriamente culturais, contrariando uma tendência que havia alcançado o seu ponto mais alto com o governo da Unidade Popular. Com a renascente democracia no Chile a partir de 1990, colocou-se um tom renovado na presença estatal no âmbito cultural. Os governos democráticos desenharam, por sua vez, sua própria estratégia de

intervenção estatal em cultura, guiados por alguns critérios básicos: garantir a liberdade de criação e de expressão, aceitar a autonomia dos processos culturais perante o Estado, favorecer a equidade no acesso à cultura, estimular a participação de todos os setores na vida cultural, reconhecer (fática e legalmente) a diversidade de culturas e de identidades étnicas dentro do país, fomentar a descentralização na produção e gestão culturais e cumprir o dever do Estado de proteger e difundir o patrimônio físico e espiritual da nação. As leis foram o instrumento.

As primeiras definições das políticas culturais foram esboçadas durante o governo do presidente Patricio Aylwin (1990-1994). Elas tiveram um caráter democrático, integrador e criativo. Embora não tenham sido tão maciças como muitos esperavam, abriram espaços para a arte e a cultura, expressados em iniciativas como o Fundo das Artes e da Cultura (Fondart) e o Fundo Nacional do Livro e da Leitura (GARRETÓN, 1992). O trabalho se concentrou, assim, em ampliar as oportunidades, compensar desequilíbrios, estimular as indústrias culturais e aumentar o público e o consumo. Um pouco antes de assumir o governo, o presidente Aylwin convocou numerosas personalidades do setor para constituir uma comissão presidencial que seria presidida pelo sociólogo Manuel Antonio Garretón. Sua missão consistia em elaborar uma proposta para a criação de uma nova institucionalidade cultural chilena (id, 2002).

O trabalho culminou com a proposta de criação de um Conselho Nacional da Cultura e das Artes, concebido como um serviço público autônomo e descentralizado, dependente diretamente do presidente da república e cuja autoridade máxima tivesse status de ministro (SOSNOWSKI, GARRETÓN e SUBERCASEAUX, 1993). Entretanto, a concretização desse novo órgão estatal se atrasaria por mais de uma década (SQUELLA, 2006). A comissão abordou, também, a necessidade de aumentar o orçamento nacional para a cultura, aspecto que se concretizou pouco depois, com a criação do Fondart. Posteriormente, o Encontro de Políticas Públicas, Legislação e Propostas Culturais, em 1996, reiterou a necessidade de avançar para a criação de uma nova institucionalidade cultural.

Durante o governo do presidente Eduardo Frei (1994-2000) nasceu a intenção de criar um órgão público que fomentasse e coordenasse as ações no campo da cultura. No final do seu mandato foi enviado o projeto de lei para a criação de uma institucionalidade cultural que, após uma modificação realizada pelo governo do presidente Ricardo Lagos, tomou a forma de um Conselho Nacional da Cultura.

O debate cultural encontrou um espaço aberto no período do presidente Frei. Houve encontros entre parlamentares, representantes do mundo acadêmico e das artes e funcionários do governo. Foi criada uma Comissão Assessora Presidencial, a Comissão Ivelic, que em seu relatório *Chile Está en Deuda con la Cultura* [Chile Está em Dívida com a Cultura], tratou das influências sobre a cultura e desenhou as características do desenvolvimento dessa área. Durante seu governo, o presidente Frei estabeleceu a necessidade de buscar novos caminhos de inserção cultural no mundo e formas de intercâmbio e cooperação adequadas à realidade internacional e às prioridades da política externa do país (CEA, 2006).

Em julho de 2003, a Lei 19.891 criou o Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA) e o Fundo Nacional de Desenvolvimento Cultural e das Artes, fechando o ciclo instaurador das políticas culturais no Chile (MOYA, 2004). Como parte da missão institucional do CNCA, foi estabelecida a prioridade de garantir o acesso igualitário da população aos bens e serviços culturais.

O presidente Ricardo Lagos (2000-2005) avançou ainda mais ao colocar a cultura como um dos eixos de sua gestão: “É, de fato, o primeiro governo a propor uma política cultural de forma sistemática”, disse o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud). Acrescentou que isso “foi respaldado por medidas concretas”, em que podem ser destacados a abertura do Palácio da Moeda – sede do governo – e de outros locais patrimoniais para os cidadãos, a realização de atividades artísticas e festas da cultura abertas à comunidade, os encontros de poesia e o nexos entre obras públicas e artísticas. Todos eles “exemplos de uma política cultural que quer ser um ingrediente ativo da experiência cotidiana”.

Durante seu governo, os fundos para a criação e o desenvolvimento cultural tiveram um importante aumento e foi realizado forte investimento em infraestrutura cultural, restauração, habilitação e construção de “casas da cultura”, teatros, bibliotecas e museus em diferentes regiões do país (CAMPO, 2010). Outra iniciativa de sua administração foi o Programa de Assembleias Culturais (*Programa de Cabildos Culturales*) (ANTOINE, 2007), criado originalmente em 1999 sob a coordenação da Divisão de Cultura do Ministério da Educação para gerar espaços de reflexão, formular propostas culturais e incluí-las nas políticas públicas. O objetivo – como sustentava a Divisão de Cultura – era elaborar “um projeto de país solidário e equitativo, de valorização da diversidade cultural, respeito à individualidade e estímulo ao diálogo”⁸.

Em 2005, o governo de Ricardo Lagos definiu as políticas culturais para o restante da década (2005-2010, O Chile Quer Mais Cultura). A atividade artístico-cultural passou a fazer parte da “agenda pública” do país, ou seja, “do conjunto de temas que são percebidos pelo sistema político como merecedores da ação pública e como assuntos que estão dentro da jurisdição legítima da autoridade governamental existente”⁹.

A partir de sua criação, o CNCA implementou, mais ou menos coincidentemente com o que denominamos nas seções precedentes como “autênticas políticas públicas em cultura”, uma série de medidas orientadas a perfilar de melhor forma o seu papel.

Durante a administração de Michelle Bachelet (2005-2010), avançou-se no desenvolvimento das políticas culturais de Estado, na proteção do patrimônio e em algumas iniciativas legais destinadas a reunir mais recursos para os Conselhos Regionais de Cultura, juntamente com o aperfeiçoamento do regime de concessão dos prêmios nacionais. Por sua vez, sua proposta de criação de um Instituto do Patrimônio foi inconclusiva. Não obstante, ocorreram amplos avanços na formulação de um Plano Nacional de Turismo Cultural, na geração da Cinemateca Nacional, na gestão de novas bases de dados e na Conta Satélite da Cultura. Lamentavelmente, o empenho em levar espetáculos artísticos em massa para as ruas, em que o governo obteve enorme sucesso, não se refletiu no mesmo interesse de garantir o rigoroso controle das finanças do conselho. Quando estava quase terminando sua gestão, Bachelet sofreu escárnio porque algumas das autoridades do setor foram processadas por malversação de recursos fiscais¹⁰.

8 Na Primeira Assembleia Nacional, realizada no início do ano 2000, participaram mais de 400 representantes de todo o país, escolhidos por milhares de moradores, estudantes, donas de casa, profissionais e artistas de todas as idades, condições e origens. Para Construir os Sonhos do Chile foi o lema da Segunda Assembleia, realizada em maio de 2001 e na qual se trabalhou para transformar as propostas do primeiro encontro em resultados concretos em curto prazo. Além de delegados de todo o país, estiveram presentes encarregados da cultura de diferentes municípios, acadêmicos, intelectuais, artistas, membros dos povos originários e representantes da “Região XIV” (chilenos que moram no exterior).

9 Cobb e Elder (1986). Citado por Campos Molina, L., *Uso de la información, políticas públicas culturales y autonomía relativa*. Op. cit.

10 De todas as medidas estabelecidas, somente 23% apresentavam, em março de 2010, um nível de cumprimento total e 23% chegaram a um nível de cumprimento alto. Dito de forma mais direta, somente 24 medidas chegaram, após 5 anos de implementação, a um nível observável de cumprimento.

Entretanto, olhando para a década passada como um todo, é possível verificar como boa parte das tarefas desempenhadas pelos sucessivos governos foi dominada por um afã institucionalizador, consistente com o desejo de contribuir criando órgãos e leis que deram sustentação à tarefa cultural do Estado chileno. Entre as principais leis aprovadas no período, destaca-se a complementação, com seu respectivo regulamento, da Lei de Exercício e Difusão das Artes, que data do ano 1969 (n° 17.236) e estabelece normas em favor do exercício, prática e difusão das artes e, em geral, do patrimônio cultural da nação. Assim, a norma define que os edifícios e os espaços públicos deveriam ser gradualmente ornamentados com obras de arte, destacando também que a competência cabe tanto ao Ministério da Educação quanto à comissão, cujo regulamento e nome “Nemesio Antúnez” foram aprovados pelo Decreto Supremo n° 915, de 30 de novembro de 1994.

Outra norma importante foi a Lei de Prêmios Nacionais, promulgada em 9 de setembro de 1992, que modificou uma legislação anterior, do ano de 1988. As mudanças na legislação vigente até então se referem a três aspectos fundamentais: aumento da quantidade de prêmios de 6 para 11, modificações na formação do júri e na fórmula de apresentação dos candidatos e aumento no valor dos prêmios. Por sua vez, a Lei de Fomento ao Livro e à Leitura (n° 19.227, de 1993) determinou a criação de um fundo, destinado a financiar projetos e ações referentes a essas questões, entre as quais: campanhas de reforço à leitura, construção de centros bibliotecários e modernização no seu uso, e apoio a projetos destinados à criação literária.

Outra lei que merece menção devido à sua relevância é a de Fomento da Música Chilena (n° 19.928, de 2004). Nela se estipula que o Estado do Chile deve apoiar, estimular, promover e difundir o trabalho de autores, compositores, artistas intérpretes e executantes, recopiladores, pesquisadores e produtores de fonogramas chilenos, formadores do patrimônio da música nacional, para a preservação e o fomento de identidade cultural.

Por sua vez, a Lei de Fomento Audiovisual (n° 19.981, de 2004), também conhecida como “Lei do Cinema”, contempla que o Estado deverá “apoiar, promover e fomentar a criação e a produção audiovisual”, apontando para um processo fundamental: a criação do Conselho da Arte e da Indústria Audiovisual, que funciona como parte do Conselho Nacional da Cultura e das Artes. Esse Conselho está formado, entre outros, pelo presidente do Conselho Nacional da Cultura e das Artes, representantes do Ministério da Educação, diretores de longas-metragens, diretores de documentários, produtores, atores e atrizes, técnicos audiovisuais e acadêmicos da área. Algumas de suas funções são fomentar a distribuição de obras audiovisuais chilenas por meio de programas e subvenções, promover a difusão do cinema em geral por meio do apoio a clubes e salas especiais e propor ações orientadas à formação de talentos e ao desenvolvimento da cinematografia nacional.

Os desafios que o governo de Piñera teve de enfrentar não foram poucos. Ao enorme dano ao patrimônio cultural provocado pelo terremoto e maremoto que açoitaram o Chile no ano de 2010 soma-se uma institucionalidade cultural que havia cumprido o seu ciclo e estava mostrando, já no final da década passada, evidentes sinais de desgaste, imobilização, centralização e pouca sinergia entre as suas duas principais instituições (CNCA e Dibam).

Durante esses quatro anos de governo, foi gerado um potente programa de apoio à reconstrução do patrimônio material: modernização dos fundos de cultura; geração de uma nova política cultural centrada na promoção das artes, na participação cidadã e no patrimônio cultural; melhorias da lei de doações culturais, ampliando o status de doadores e beneficiários e facilitando os seus procedimentos; geração de políticas sólidas no tocante ao patrimônio imaterial; potencialização da cultura nas regiões com a criação do Programa Rede Cultura, do Programa Acesso Regional e do Selo Regional. Além disso, no plano da infraestrutura, o Programa Teatros Regionais já inaugurou duas instalações (Rancagua e Punta Arenas) e há outras três cujo desenho já está pronto (Iquique, Bio Bio e Coquimbo), o que se soma aos 32 centros culturais construídos dos 51 projetados nos municípios com mais de 50 mil habitantes (COKE, 2012b). No tocante aos edifícios patrimoniais, apoiou-se a restauração de 92 deles. O governo atual, encabeçado pelo presidente Sebastián Piñera, aumentou em 6,3% o orçamento nacional destinado à cultura, passando de \$ 101.642.551, no ano de 2009, para \$ 108.050.519, em 2013.

Juntamente com isso, foi criada uma Nova Lei de Prêmios Nacionais; iniciou-se o processo legal para a criação de um novo ministério da cultura; um Projeto de Televisão Digital; e de uma lei de fomento à exibição e à execução artística em bens nacionais de uso público; foram permitidas apresentações musicais ao vivo aos estabelecimentos com licença, como restaurante diurno; foi criada uma nova licença de salões de música ao vivo e foi eliminado o imposto adicional para o livro digital (COKE, 2012a).

Em suma, o legado do governo de Sebastián Piñera é uma institucionalidade e uma infraestrutura cultural moderna e mais descentralizada. Ou seja, uma obra de maior envergadura e de primeiro nível para poder começar, baseando-se nela, uma nova etapa: aproximar não somente a cultura das pessoas, como também as pessoas da cultura.

É muito provável que na mente dos atores culturais relevantes do país, o CNCA seria a estação terminal para a política cultural institucionalizada no Chile. Ao menos na mente de seus promotores mais diretos, que costumavam falar do Conselho da Cultura no mesmo tom que Fukuyama falava do pós-capitalismo no “fim da história”, há alguns anos. Não obstante, perante a evidência de uma série de fraturas entre esse órgão e a Dibam, evidenciada pelos esforços da reconstrução após o terremoto do 27F, o anúncio da criação de um ministério da cultura feito pelo presidente Piñera surpreendeu o ambiente cultural chileno (ANTOINE, 2012a).

A verdade é que o país está imerso em uma situação disjuntiva¹¹. Se o Chile faz parte desse clube dos grandes, a Organização para Cooperação e Desenvolvimento (OCDE) e as cifras econômicas nos mostram que, apesar dos vaivéns internacionais, contamos com baixas cifras de desemprego, aumento de renda *per capita* e um crescimento econômico positivo, devemos nos perguntar se a economia é suficiente para alcançar o desenvolvimento. Essas longas e profundas discussões já ocorreram nas comissões presidenciais lideradas por Manuel Antonio Garretón, Milan Ivelic e Raúl Allard e na Comissão de Patrimônio da Câmara de Deputados, liderada pelo deputado Felipe Harboe. Desde o início dos anos 1990 elas diagnosticaram, sucessivamente, a fragmentação e a dispersão da institucionalidade pública cultural. O relatório da Comissão Garretón falava, em 1991, de uma “dispersão e duplicação

Das recomendações feitas ao CNCA pela Direção de Orçamento no ano de 2008, somente 18% haviam sido cumpridas na data indicada. Cf. Conta Pública CNCA, agosto de 2010, p. 5 e 6.

11 COKE, L. Cruz. Institucionalidad cultural: lo avanzado y los desafíos pendientes. In: *Seminário Internacional Cultura y Patrimonio: un Nuevo Ministerio para Chile*. Santiago, Chile, Libertad y Desarrollo, 2012.

de funções em diferentes ministérios e órgãos e da falta de coordenação entre eles, além de um marcante burocratismo”¹². Hoje, apesar da existência do CNCA, o diagnóstico poderia ser o mesmo.

A institucionalidade cultural chilena tem falhas estruturais que a criação do Conselho de Cultura não pôde sanar. Hoje se abriu a oportunidade histórica para pensarmos em um modelo que não signifique retroceder no tocante aos avanços, mas, sim, fortalecer a institucionalidade cultural de que o país precisa quando está às portas do desenvolvimento.

O CNCA foi um ato inaugural para o desenvolvimento cultural. Conseguiu um modelo integrador da sociedade civil e instalou no gabinete presidencial a figura de um ministro que conseguiu destacar politicamente a função cultural e aumentar os recursos públicos e privados para a cultura. Entretanto, essa institucionalidade não conseguiu superar a fragmentação nem a dispersão diagnosticada assertivamente nos anos 1990. No horizonte do desenvolvimento que mencionava no início, torna-se ainda mais difícil pensar que essa dispersão orgânica e estrutural será capaz de impulsionar um desenvolvimento cultural como o país precisa¹³.

Hoje existe vontade política de um setor que no passado foi muito reticente a uma institucionalidade cultural de status ministerial (ANTOINE, 2012b). Mas a principal resistência parece vir do próprio setor que reivindicou durante anos a instalação de um ministério da cultura¹⁴. Parece que devemos esperar até a instalação de uma nova administração para ver se o Ministério da Cultura e Patrimônio, que vive suas primeiras etapas de tramitação legislativa, será de verdade a estação terminal da institucionalidade cultural chilena.

2. A falta de alternativa ao papel do Estado como financiador da cultura

Pudemos ver que o trem das políticas culturais circula por um território mais ou menos bem conhecido, o maquinista conhece a rota, segue o mapa, apega-se ao protocolo e não muda as instruções que há tempos vieram do Estado. Embora recentemente tenham anunciado uma nova estação terminal para o seu percurso (Ministério da Cultura), o seu trâmite acaba de começar. Alguns reclamam porque acreditam que essa nova estação terminal tirará parte do encanto da atual estação (o CNCA), considerada por eles a representante do verdadeiro sentido da participação cidadã nos assuntos culturais da nação¹⁵.

Os delegados participantes da 6ª Cúpula Mundial das Artes e da Cultura terão oportunidade de examinar em campo as tensões subjacentes de uma transição entre o atual CNCA e seu sucessor no futuro. Em termos de financiamento, também existem algumas particularidades.

12 DE CEA, M. de. Genèse d'une institution publique pour la culture au Chili: le Conseil national de la culture et les arts. In: *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*. P. Poirrier. Paris: Documentation Française, 133, 154, 2011.

13 COKE, L. Cruz (2012), op. cit.

14 “Por mais estranho que pareça, são as próprias organizações que exigem que seja cancelada a votação da iniciativa, programada para esta quarta-feira na Comissão de Cultura da Câmara Baixa. Embora concordem de forma unânime sobre a necessidade de criar um ministério, rejeitam plenamente o projeto de lei anunciado pelo executivo que deu entrada no parlamento. As razões? Conforme assinalado no texto, reforça-se a ideia da indústria cultural e do modelo de negócio; atribui-se um papel de protagonista ao setor privado em detrimento da responsabilidade do Estado; não se define o que é patrimônio; não se modifica a Lei de Monumentos Nacionais; e são contemplados cinco representantes cidadãos, porém eles devem ser ratificados pelo presidente e depois pelo Senado; entre outras questões.” Cf. Correa, P. (2013). É exigida a retirada do projeto de lei que cria o Ministério da Cultura e Patrimônio. *Diario UChile*, Santiago.

15 ANTOINE, C. (2012). Participation and ideology. Challenges and tensions not resolved in the public management of culture in Chile. *VIII International Conference on Cultural Policy Research*, Barcelona, Centre for the Study of Culture, Politics and Society (Cecups), University of Barcelona and International Journal of Cultural Policy.

Observamos o predomínio no Chile de um afã institucionalizador por via legal, o que deixa o modelo chileno muito próximo da figura de um árbitro, que Chartrand e McCaughey (1989) popularizaram ao tentar descrever os modelos de intervenção do Estado nos assuntos culturais¹⁶.

Coincidentemente, a locomotiva que puxa o vagão da gestão cultural do Estado chileno adotou uma modalidade de financiamento, o que mesmo sem deixar de reconhecer a participação ativa do setor privado e do mercado, atribui ao setor público o papel de ser o maior provedor de recursos para a cultura. Isso é muito interessante porque ocorre precisamente no país onde um setor reclama que o Estado abdicou dos seus deveres na satisfação de certos direitos sociais dos cidadãos, abandonando-os indefesos perante um mercado cruel e egoísta (ATRIA, COUSO, LARRAÍN e BENAVENTE, 2013).

Acontece que o modelo neoliberal chileno garantido pela Constituição dá ao Estado um alto protagonismo na área e o torna um eficaz garantidor das possibilidades de satisfazer os direitos culturais das pessoas. E vem fazendo isso sem intervir (de forma ostensiva e pouco democrática) na geração dos conteúdos simbólicos que são difundidos. Parecem ser dois os principais mecanismos que ajudaram a consagrar essa ordem: a concorrência na alocação dos recursos e os critérios técnicos e especializados que orientam o trabalho do júri de pares. Esses mecanismos tornaram possível o aumento sustentado dos recursos no tempo e mantiveram de fora (na maior parte das vezes) a ocorrência de escândalos e casos de corrupção que são frequentes nestas latitudes.

Embora se declare querer outro combustível, o Estado continua o grande provedor da energia que movimenta as máquinas. A proporção é de 9:1. As cifras abrangem também a atenção dada pelas autoridades ao desenvolvimento artístico e cultural. De 2006 a 2010, o orçamento foi triplicado, passando de 22 bilhões para 63 bilhões de pesos.

O fomento à criação artística e cultural, que integra o apoio à criação, à produção, à difusão e à circulação artística, constitui uma das diretrizes centrais da ação do CNCA. No entanto, mesmo quando os Fundos Concursáveis são um dos principais instrumentos de apoio à criação artística e cultural, faltam pesquisas que avaliem tanto os seus procedimentos quanto os resultados obtidos a partir da sua execução, no tocante à medição de seus resultados e ao impacto e à rentabilidade social de suas linhas concursáveis. Ela tampouco se integrou a indústria profissional como parte da cadeia de produção e difusão desses produtos, deixando tal trabalho para os artistas, que carecem de competência para exercer essa função. Ou seja, os fundos não operam alinhados com a indústria profissional, mas de forma independente dela, o que deve ser corrigido. Em termos de Fundos Concursáveis, o orçamento teve um aumento constante.

O investimento permitiu que milhares de projetos fossem financiados todos os anos graças às políticas geradas pelo CNCA. Sem dúvida, houve um esforço para sistematizar institucionalmente a tarefa do Estado nos assuntos culturais, foram criados fundos, alocados recursos e disponibilizados orçamentos para o financiamento das atividades culturais e artísticas dentro e fora do país¹⁷. Apesar dos avanços, existe uma considerável carência no

16 CHARTRAND, H.; MCCAUGHEY, C. The arm's length principle and the arts: an international perspective – past, present and future. In: CUMMINGS, M.C.; SCHUSTER, J.M. (ed.). *Who's to pay for the arts? The international search for models of support*. Nova York: ACA Books, 1989.

17 Não obstante, os resultados da 2ª Enquete Nacional de Participação e Consumo Cultural, na qual foram analisados 4.176 casos durante janeiro e abril de 2009, com cobertura das 15 regiões do Chile, evidenciaram novamente a lacuna entre a região metropolitana e o restante do país. Ainda que para um terço dos chilenos tanto faz viver na ditadura ou na democracia, e isso seja muito preocupante, 85% da população acredita ter mais acesso à

tocante à informação obtida sobre o verdadeiro impacto provocado pelas leis aprovadas, pelos conselhos criados e pelos fundos alocados. O setor cultural financiado pelo Estado não é o mais transparente dos mundos¹⁸. E os privados?

Como modalidade de financiamento da cultura e das artes, o mecenato privado alivia os pressionados cofres fiscais, obrigados a atender às necessidades mais urgentes de sua população (ANTOINE, 2010a). Especialmente nesta época, na qual a crise financeira assombra muitas das nações que outrora foram algumas das mais pujantes economias do Ocidente. Isso faz com que os olhos das organizações culturais, habituais demandantes de subsídios fiscais sempre escassos (e agora ainda mais), se voltem para os recursos provenientes do setor privado.

Também é verdade que algumas nações da América Latina estão avançando na formação de regimes legais específicos de estímulo ao mecenato e ao patrocínio empresarial para a cultura, aproximando-se de modelos europeus, os quais tomam como referência (ANTOINE, 2009). Mas isso acontece no mesmo momento em que as principais nações da Europa promovem reformas em sua legislação sobre mecenato cultural (ANTOINE, 2008).

A experiência internacional mostra que as leis de promoção do mecenato ampliam e diversificam a base de financiamento da cultura na medida em que o Estado deixa de ser a única fonte de recursos. Em 2008, por exemplo, o intenso apoio do governo francês à cultura foi complementado com um investimento privado que chegou a um bilhão de euros, graças aos incentivos fiscais (ROTONDO, 2010).

Independentemente do horizonte onde se desenvolva, o mecenato e o patrocínio cultural são considerados, no Brasil, por exemplo, como modernos instrumentos de comunicação corporativa, especialmente quando o objetivo é a notoriedade (conhecimento) e o reforço da imagem da empresa (SILVA, Andrea, 2008). A partir de maio de 1991, a Lei Rouanet (nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991) procura estimular o apoio privado à cultura, estabelecendo uma base jurídica para canalizar recursos privados para o setor. A norma em questão definiu de forma taxativa os campos nos quais o Estado brasileiro intervém em assuntos culturais. Consequentemente, o país adotou uma série de medidas legais e administrativas para estimular a participação do setor privado na vida cultural¹⁹. E deram resultado, apesar de chamar atenção para a inexistência de uma dimensão pública da cultura, traduzida na ausência de uma política pública que envolva a criação de um sistema de gestão, informação e promoção cultural (AMARANTE, BARACHO e RADDI, 2008).

Mas o sistema brasileiro não está isento de problemas, entre os quais estão a tendência à concentração de recursos privados para a cultura, particularmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, e o progressivo abandono do campo do “investimento” cultural e artístico do Estado (OLIVEIRA, 2008).

cultura que seus pais e 66,7% acham que os bens culturais são mais acessíveis do que há cinco anos (ROMINA ABARCA BESARES, 2009).

18 ANTOINE, C.; BRABLEC, D. et al. *Transparencia y control en el uso de los recursos públicos para el financiamiento de la cultura chilena*. Santiago, Chile: Instituto Libertad y Desarrollo, 2013.

19 O Brasil avança na formação de um sistema jurídico de incentivos à cultura mais completo, pois, junto com a já mencionada Lei Rouanet, que havia sido aperfeiçoada sob a administração do ministro da cultura, Francisco Weffort, encontra-se a Lei do Audiovisual nº 8.685, de 1993, também considerada uma norma destinada a estimular as contribuições privadas no financiamento de iniciativas culturais. No Brasil, após a promulgação da Lei Rouanet, entre 1991 e 1997, o patrocínio aumentou 350% e o número de empresas patrocinadoras cresceu 267%.

Enquanto o Brasil e outras nações do continente parecem avançar para um sistema de mecenato mais maduro e reconhecido, no Chile o estatuto sobre o papel da empresa privada e do setor associativo no financiamento de atividades culturais não foi resolvido de forma homogênea, gerando uma ampla gama de alternativas legais sobre o assunto. A atividade começou a tomar forma no final dos anos 1970, embora tenha sido recentemente, em 1991, que o patrocínio cultural adquiriu sua consagração jurídica ao ser aprovada a Lei de Doações Culturais, conhecida popularmente como “Lei Valdés”, em homenagem ao senador Gabriel Valdés Subercaseaux, seu principal propulsor. De 1994 até hoje, o aumento das doações culturais das empresas privadas se manteve. No entanto, sucessivas reformas no corpo legal são indicadoras da busca de um sistema que ainda espera a sua consolidação definitiva.

A contribuição privada ao financiamento da cultura no Chile representa, entretanto, o equivalente a 10% do gasto público no setor. Conforme informado pelo Ministério da Fazenda, 51% das grandes empresas não fizeram doações nos últimos sete anos²⁰. O resultado é que as empresas evitam fazer doações, mesmo que lhes tragam benefícios tributários: com o atual procedimento, quem faz uma doação praticamente é submetido a uma investigação. O Chile precisa de um sistema de doações ágil.

Em primeiro lugar, há uma questão conceitual. Conforme a ética liberal clássica, uma empresa deve procurar somente o seu próprio benefício, maximizar a lucratividade de seus sócios e somente eles podem fazer filantropia. Com essa lógica, foi aprovada há quase 40 anos a Lei de Imposto de Renda, que penaliza com uma multa de 35% (despesa não permitida) qualquer doação feita por uma empresa, salvo certas exceções: educação, bombeiros, Serviço de Habitação e Urbanização (Serviu), Serviço Nacional de Menores (Sename) e um fundo de solidariedade estatal.

Por outro lado, devido à estrutura da legislação tributária chilena, de baixos impostos para as empresas e altos impostos para as pessoas, que somente tributam quando têm lucro, muitos recursos disponíveis para beneficência começaram a ficar presos nas empresas. Por isso, desde 1979, começou a ser introduzida uma legislação que lhes permitia fazer certas doações sem pagar multa pela despesa não permitida e, depois, a partir de 1988, começou a ser incorporado o benefício do crédito tributário para certos fins (universidades, cultura, esporte, pobreza, deficiência, ciência e construção), o que faz com que para uma empresa, hoje, a recuperação líquida de impostos por uma doação nessas condições seja de 60%.

Isso, de certa forma, evita o problema de poder transferir recursos para a ação social por meio de muitos “subterfúgios”, sem fazer uma mudança estrutural que a cada dia se torna mais indispensável. Atualmente, para que uma empresa possa saber como fazer doações sem ser penalizada, deve conseguir encontrar, entender e resolver as contradições e incoerências de pelo menos 90 corpos normativos vigentes – leis, regulamentos, circulares, resoluções, ofícios –, emitidos em um período de mais de 40 anos e que, colocados no papel, somam milhares de páginas.

Assim, a nossa regulamentação nessa matéria continua aderindo ao conceito anacrônico da empresa que somente incorre em despesas diretamente relacionadas com a produção de renda. Mas, ao mesmo tempo, é mantido um sistema complexo de exceções que contradiz esse princípio e praticamente exclui as pessoas. Consequentemente,

20SAÉZ, A.; GONZÁLEZ A., et. al. 51% das grandes empresas não fizeram nenhuma doação nos últimos sete anos. In: *El Mercurio*, Santiago, 2012.

muitos recursos não podem ser canalizados com fluidez a uma efetiva responsabilidade social e não há espaço nem incentivo para as contribuições que, por sua vez, têm um papel protagonista nos países desenvolvidos. Inclusive na Europa, em que o Estado-mecenas e benfeitor sucedeu naturalmente o príncipe pré-democrático, hoje se acelera a evolução para o mecenato estimulado por políticas estatais (GARCÍA, 2012). Nesse esquema, ao conceder um incentivo tributário para as doações, o Estado continua contribuindo da mesma forma, porém, indiretamente, abrindo mão de receber e alocar ele próprio uma porção dos impostos.

No século XXI, as empresas não podem mais viver alheias às consequências do crescimento demográfico e desenvolvimento industrial e são obrigadas a definir os seus processos produtivos considerando as externalidades sociais e ambientais. Por outro lado, os cidadãos percebem que o Estado tem limitações estruturais e orçamentárias para resolver muitos assuntos de interesse público, que podem muito bem ser assumidos pela sociedade civil.

Uma nova lei única de responsabilidade social e doações promoveria substancialmente a contribuição que, apesar de todos os obstáculos, já está sendo realizada por muitas pessoas e empresas nessas questões.

3. A participação mediada dos cidadãos

Até aqui, vimos que o condutor do trem das políticas culturais no Chile tem mais ou menos prevista a rota a ser seguida. O caminho que foi sendo construído com base em leis (trilhos) e na criação de instituições (estações). Os motores frequentemente são alimentados com um financiamento baseado em fundos concursáveis e alocações orçamentárias diretas que, embora possam não ser muito abundantes, são consistentes com o tamanho do país em termos de população e mercado. O combustível do financiamento é proporcionado, em sua maioria, pelos depósitos estatais em uma medida de 9:1, e não parece haver no horizonte uma mudança na composição, apesar das declarações chamando o sistema privado a colaborar mais ativamente na energia entregue pelo sistema. E o que acontece com os vagões de passageiros, especialmente com o dos artistas e com o do público em geral?

Se analisarmos o empenho ao longo de décadas para atender às demandas e abrir fontes de financiamento, o vagão dos artistas poderia ser o da primeira classe. Isso parece ser consistente com o caráter assumido pelas políticas culturais no país, especialmente nos governos da Concertação, que tenderam a promover políticas com maior ênfase na criação, ou seja, facilitar e promover a finalização ou a concretização de obras artísticas por meio da alocação de recursos financeiros, intelectuais e/ou técnicos, independentemente de sua possibilidade de ser potencialmente objeto de consumo dos receptores (ANTOINE, 2010b).

As iniciativas de fomento do setor público geralmente se orientaram por critérios sociais e com um componente de democratização dos bens culturais. Por sua vez, a provisão direta se concentrou, embora não exclusivamente, na habilitação, construção e financiamento direto de receptáculos para as artes e a cultura, a maioria deles situada na capital do país e em algumas outras cidades. Entretanto, a estatística diz que cerca de 60% dos chilenos têm uma relação distante ou nula com a cultura (BADE, 2009).

Com os vagões reservados para o público em geral acontece algo muito curioso. Por um lado, o chefe das máquinas distribui na estação folhetos explicando aos viajantes que o trem se movimenta para eles e por eles. Mas, desconfiado, o público não parece muito interessado em sua oferta e somente alguns decidem iniciar a viagem. Consequentemente, alguns vagões saem quase vazios, enquanto em outros há um pouco mais de público. Além disso, os viajantes que estão a bordo do trem da cultura se parecem muito entre si e pouquíssimo com aqueles que ficaram na plataforma.

Acontece que a orientação geral contida nesses programas promovidos pelo Estado chileno como “políticas públicas em cultura” se baseou preferivelmente em um modelo de “democratização cultural” que procurou chegar até a maior quantidade de espectadores no território nacional e, desse modo, formar “novos públicos”. Assim, no início da década de 1990, reivindicava-se que o papel principal do Estado na atividade cultural devia se destinar a ampliar oportunidades, sanar desequilíbrios, estimular as indústrias e “aumentar o público e o consumo”²¹.

O documento final da Comissão Garretón (1991), primeiro estudo de campo sobre a situação cultural chilena, que inaugurou uma série de diagnósticos para a formulação de políticas culturais em democracia, sustentava que o Estado tinha um papel insubstituível na geração de oportunidades para “o acesso de todos à cultura”.

Mas, no início da presente década, o diagnóstico não era muito favorável: “No tocante à audiência, temos uma realidade a reconhecer: não estamos chegando até os mais desfavorecidos da nossa sociedade. Participam em eventos culturais 30,6% da classe ABC1, enquanto o segmento E participa com um desencorajador 2,6%. Não podemos ficar sem agir quando vemos que o consumo cultural somente aumenta nos segmentos mais abastados da população”²².

O que aconteceu? Primeiro, é necessário reconhecer que atualmente os chilenos, em geral, vão com mais frequência a shows e ao cinema, compram jornais, revistas e livros, ouvem música, adquirem CDs, fazem aulas de dança, trabalham como voluntários em suas comunidades e fazem doações para a cultura²³. Mas não nos confundamos com as cifras. Apesar de as estatísticas evidenciarem certos progressos, a verdade é que mais de 60% dos habitantes do país declaram ter uma relação distante e eventual com a cultura. Após o teatro de verão, as salas enfraquecem pela ausência de espectadores. Parece não haver ninguém no lado escuro da sala (CEBALLOS, CELHAY e HYON, 2009).

Vejamos o caso dos museus como exemplo. Apesar de as tendências mundiais de ida a museus estar aumentando, no Chile ocorreu uma sensível redução dos seus visitantes, especialmente nos centros museológicos ligados à Direção de Bibliotecas, Arquivos e Museus, órgão técnico responsável pelo setor, criado em 1929 e que não per-

21 FOXLEY, A. M.; TIRONI, Eugenio. *La cultura chilena en transición 1990-1994*. Santiago, Chile: División de Cultura, Ministério da Educação, Governo do Chile, 1994.

22 Intervenção do ministro-presidente do Conselho Nacional da Cultura e das Artes, Luciano Cruz Coke, em julho de 2010, na Convenção Anual da Cultura no Chile.

23 É o cinema que “marca o ritmo” em termos de consumo cultural. Durante 2005, houve cerca de 10.722.869 espectadores (em 2004 foram mais de 13 milhões). Em artes cênicas, a categoria é ampla (teatro, infantil e adulto; circo; balé; dança contemporânea; shows de música erudita e popular; ópera; e recitais de poesia). Música popular paga e gratuita (1.876.846); teatro (1.116.761); concerto de música erudita (525.038); dança folclórica (522.359); dança contemporânea (204.770); balé (171.938); circo (109.370); ópera (91.304); e recitais de poesia (25.958). Fonte: Instituto Nacional de Estatísticas, 2005.

tence ao Conselho Nacional da Cultura²⁴. E essa diminuição da audiência aconteceu nos anos em que os museus receberam cada vez mais financiamentos.

Embora se reconheça o empenho de sucessivos governos para aumentar a oferta de espaços culturais, os grandes projetos de infraestrutura cultural ainda se concentram nas duas principais cidades do país. Há dúvidas legítimas sobre se as novas infraestruturas podem aumentar os níveis de participação das pessoas na vida cultural (LAVAN-DEIRA e FARÍAS, 2010).

Programas como Criando o Chile no Meu Bairro, Chile + Cultura e Carnavais Culturais de Valparaíso tentaram aumentar os indicadores de participação em cultura. Entretanto, consideramos que o foco em tais programas não fortaleceu qualitativamente a participação. Na verdade, ele a reduziu a instâncias maciças, de caráter transitório, fugazes. O aumento substancial da oferta de bens e serviços culturais promovida pelo CNCA parece não estar crescendo na mesma relação que o aumento do público. No Chile não existem políticas culturais consistentes para a formação de audiência e o desenvolvimento de público. A ação do Estado, como vimos, concentrou-se na manutenção da oferta, com pouca ou quase nenhuma atenção voltada para a demanda.

É lamentável constatar que a maioria das pessoas não está participando. Pelo menos não os adultos, pois tudo parece indicar que quem mais entra no vagão da cultura são os mais jovens, mas sempre dentro das classes mais abastadas. Na pesquisa recentemente divulgada Padrões de Uso do Tempo Livre no Chile, propõe-se a existência de seis tipos de chilenos identificáveis conforme o seu consumo cultural (cinema, teatro e espetáculos esportivos, entre outros). Desde aqueles que mais participam e constituem uma pequena elite (5,2%) até os inativos, o grupo maioritário (28,6%), que se caracteriza por sua baixa escolaridade, pela pobreza e pela idade avançada²⁵.

As próximas categorias são aquelas que a equipe da Universidad Diego Portales (UDP) identificou após analisar as respostas e caracterizar os traços comuns dos entrevistados.

1. Os Distantes são 30,2% dos chilenos e se caracterizam por pessoas que potencialmente poderiam acessar alguma atividade cultural, mas não podem porque não têm tempo nem recursos. São pessoas de 35 a 44 anos, estão na fase de amadurecimento e dedicação quase total ao trabalho e são das classes C3 e D. Não vão a cinemas, teatros ou recitais. Não compram livros. Leem jornal às vezes e ocasionalmente assistem a um DVD. Gostam de música melódica e/ou tropical. Viajam dentro do país.

2. Os Inativos Populares representam 28,6% da população e não parecem ter maior interesse pela cultura. Uma possível explicação é o seu baixo nível de escolaridade (básica ou nenhuma), sua avançada idade (cerca de 60 anos) e seus escassos recursos econômicos (classes D e E). Escutam pouquíssima música e, quando o fazem,

²⁴ Os museus de Belas Artes e Histórico Nacional apresentaram uma redução superior a 20%, enquanto o de História Natural manteve uma leve tendência de alta. A redução no Museu de Buenos Aires é a mais acentuada: de 673 mil visitas, em 2005, para 393 mil, em 2006. O Histórico teve queda de 146 mil para 122 mil visitantes no mesmo período. No primeiro caso, a ausência de mostras internacionais de grandes artistas explica boa parte da acentuada queda de público, que durante 2005 teve a oportunidade de ver importantes exposições, como a de Andy Warhol e Auguste Rodin. (Vivir de espaldas al público. Las paradojas frente al desarrollo de audiencias. Disponível em: <http://quadernsanimacio.net>. Acesso em 2012.)

²⁵ Para chegar a essas conclusões, uma equipe do ICSO, formada pelo sociólogo Modesto Gayo, pela especialista em estatística Berta Teitelboim e por María Luisa Méndez, dedicou mais de um ano a examinar detalhadamente a enquete sobre consumo cultural e uso do tempo livre no Chile, realizada entre 2004 e 2005, pelo Instituto Nacional de Estadísticas (INE) e pelo Conselho da Cultura. A amostra correspondeu a 4.860 pessoas de todo o país.

escolhem mexicana, cumbia ou tango. Quando leem livros, são os religiosos. Assim como no grupo anterior, não frequentam quase nada; além disso, não assistem a DVDs e não viajam, nem mesmo dentro do país.

3. Os Observadores Culturais correspondem a escassos 16% e têm entre 45 e 54 anos. Diferentemente dos anteriores, esse grupo tem recursos (ABC1 com escolaridade superior). Seus interesses incluem cinema, teatro, livros, além de jornais e revistas de atualidades; e sempre assistem a DVDs. Viajam dentro e fora do Chile e uma significativa parte vive fora da região metropolitana. Alguns possuem obras de arte. Essas pessoas também gostam de assistir a jogos de futebol. De fato, a única atividade que declaram fazer é o esporte. No restante, são meros observadores.

4. Um dos dois grupos que correspondem a 10% é formado por jovens de 15 a 24 anos que recebem o nome de Fazedores Populares. São “fazedores” porque não só observam como também fazem “cultura” no âmbito do bairro: dançam, pintam, escrevem, atuam, fotografam ou tocam música. São levados a essa atitude pelo fato de não ter recursos para ir a eventos culturais, como recitais, por exemplo. São da classe C3 e têm escolaridade média.

5. Os Consumidores Assíduos têm de 25 a 34 anos e correspondem a 10% da amostra. São da elite e fazem tudo o que querem: têm tempo e recursos econômicos. Sua condição econômica (ABC1), seus estudos superiores e o tempo disponível (costumam ser profissionais jovens) permitem-lhes viajar para o exterior, ir ao cinema com frequência, comprar livros, possuir obras de arte etc. Vão pelo menos uma vez por semana a algum show.

6. Os Jovens Culturais (de 15 a 24 anos, ABC1) correspondem a 5,2%. Esse grupo não somente consome cultura (cinema, teatro, recitais, exposições, leitura etc.), como também realiza atividades como os Fazedores Populares, porém com recursos. Também viajam dentro e fora do Chile.

O desenvolvimento das políticas culturais no Chile tem aumentado, mas parece que o consumo cultural seguiu um caminho paralelo com pouca simetria. A participação cidadã na vida cultural continua, em boa medida, uma matéria pendente ou, no pior dos casos, uma questão que costuma ser considerada como superada. Isso porque há cifras de frequência ou uso de serviços mais ou menos satisfatórios ou porque os órgãos diretivos das instituições abrem espaço para alguns representantes das organizações culturais do território.

No Chile, a reflexão acadêmica sobre o desenvolvimento da audiência cultural ainda é precária, em parte em razão da escassa massificação do consumo cultural de qualidade, da fragilidade dos circuitos e companhias estáveis, da ausência de meios de apoio destinados a desenvolver audiência e também da fraca formação cultural de base das pessoas. Um fator adicional é a carência de especialistas que tenham possibilidade de realizar uma reflexão mais pausada sobre essas questões, para além da urgência de ter de atender às necessidades do dia a dia nas organizações culturais.

Formar público é uma tarefa complexa. É necessário um planejamento consciencioso e uma implementação integral (que não somente inclua estratégias programáticas, como também estratégias de comercialização e de desenvolvimento organizacional e institucional) para garantir a eficácia das iniciativas voltadas ao desenvolvimento de público.

Potencializar a participação das pessoas na cultura e fomentar a criação de público implica ter espaços de encontro entre as criações artísticas, os bens patrimoniais e os cidadãos. Por isso, é fundamental contar com instituições e espaços culturais com uma gestão profissional e uma programação aberta, de qualidade, permanente no tempo, que vá fortalecendo o seu papel de ponte entre criadores de cultura e cidadãos, fortalecendo os tecidos sociais gerados em torno da criação, da arte e do patrimônio.

Desenvolver capital humano criativo para uma sociedade inovadora implica fomentar, fortalecer e aumentar as matérias artísticas na educação das crianças, recuperando um espaço para o jogo e os ambientes lúdicos, já que, em idades precoces, a criatividade floresce e se expande a partir da fantasia e da imaginação. Diversos estudos destacam o valor das artes como o melhor e mais rápido caminho para a formação de habilidades cognitivas criativas, além de desenvolver outras destrezas muito valiosas, como a disciplina, o trabalho em equipe e a autoestima. A OCDE apresentou, no ano passado, o estudo *Arte pela Arte: o Impacto da Educação Artística*, que revela a capacidade da criança em desenvolver habilidades-chave para a inovação, como: pensamento crítico e criativo, motivação, autoconfiança e capacidade de se comunicar e cooperar de forma eficaz. Na Espanha, a Fundação Botín, por sua vez, publicou recentemente uma pesquisa que indica que uma pessoa formada em artes tem 17,6% mais chances de cursar o ensino superior.

No Chile, o Centro de Microdados da Universidade do Chile concluiu, em 2011, que nas escolas onde há desenvolvimento da formação artística há uma melhor convivência entre os alunos. Nesse mesmo ano, um trabalho da Fundação Chile detectou que esse tipo de formação melhora os resultados no teste do Sistema de Asseguração da Qualidade da Educação (Simce) de linguagem²⁶.

Deve ser gerado um esforço especial para que as horas destinadas a espaços de formação e recreação estejam vinculadas aos conteúdos culturais através de programas de participação em espaços culturais, da arte e dos artistas na sala de aula. Também se deve promover uma subvenção para a educação artística que reconheça o valor dessas escolas para a formação de estudantes com habilidades específicas. A Lei Geral de Educação (LGE) reconhece três modalidades de ensino médio diferenciado: científico humanista, técnico profissional e artístico. Atualmente, existem 36 escolas artísticas no país, com uma matrícula de aproximadamente 7 mil alunos de terceiro e quarto anos do ensino médio.

A Lei de Subvenções não reconhece uma subvenção específica para escolas artísticas. Isso fez com que essas escolas tenham de ser geridas com a Subvenção Científico-Humanista e não com uma subvenção própria que lhes dê mais recursos, considerando-se que a particularidade de sua ação assim o exige (já que é intensiva em infraestrutura, instrumentos e poucos alunos).

²⁶ Historicamente, o Chile participou de vários estudos internacionais que procuram avaliar o sistema educacional e saber quais são os elementos-chave de uma educação de qualidade. Esses estudos têm como principal ferramenta testes padronizados – realizados com uma amostra significativa de alunos chilenos – que permitem comparar seus avanços em aprendizagem com os de estudantes de outros países. Com a publicação da Lei n. 20.529, é criado o Sistema de Garantia da Qualidade da Educação Escolar, formado pela Agência de Qualidade da Educação, pelo Ministério da Educação, pela Superintendência de Educação e pelo Conselho Nacional de Educação. A Agência de Qualidade da Educação é um serviço público, funcionalmente descentralizado, com conselho exclusivo e dotado de personalidade jurídica e patrimônio próprio e que se relaciona com o presidente da república por meio do Ministério da Educação. A lei estipula que o objetivo da agência será avaliar e orientar o sistema educacional para que este vise à melhoria da qualidade e à equidade das oportunidades educacionais, ou seja, que todo aluno tenha as mesmas oportunidades. Por isso, duas das suas funções centrais são avaliar e orientar o sistema educacional. Mais antecedentes em www.simce.cl.

Comentário final

Não é fácil, em nenhum país, conseguir que os criadores contem com todas as ferramentas para desenvolver sua criatividade e que todas as pessoas possam usufruir da arte e do patrimônio. Isso requer uma série de medidas que implica um forte compromisso das autoridades nacionais, regionais e locais e também do mundo privado e da sociedade civil. O primeiro passo é, sem dúvida, uma melhoria da institucionalidade cultural. Nós chilenos estamos pensando nisso.

Não queremos entender a cultura como um nicho de especialistas, mas, sim, como algo vivo e necessário para qualquer pessoa. Queremos gerar políticas centradas em aproximar as pessoas da fruição da beleza, começando pela leitura, mas também chegando ao teatro, à música, à história e, em geral, a todo o nosso patrimônio. Queremos políticas absolutamente transparentes e que todos os fundos da cultura não acabem levados pelos mesmos amigos do governo e pelos especialistas em requerimentos. Queremos um ministério não para “entregar cultura”, porque o Estado não é capaz disso, mas, sim, uma institucionalidade que seja capaz de contribuir para que todos os chilenos possam usufruir o melhor da herança cultural da humanidade.

Queremos um espaço de financiamento que conceda mais e maiores estímulos ao setor privado, às pessoas especialmente, para que elas mesmas, com sua contribuição, colaborem para o financiamento das atividades artísticas e culturais. Passar do atual 9:1 para 7:3 ou 6:4, que é o ideal.

Queremos políticas culturais que formem audiência de verdade, não aquela que se esgota na representação de shows de rua, de modo que cada vez mais os chilenos da plataforma decidam subir, de mãos dadas com os seus filhos, nesse trem imaginário com o qual metaforizamos a experiência chilena das políticas culturais.

Esse é o desafio. Parecido ao de um trem que sobe por uma ladeira íngreme, procurando chegar ao vale atrás das colinas. Não parece fácil, mas nada é impossível!

Referências bibliográficas

- ACHUGAR, H. Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas públicas para la cultura? In: *Pensar Iberoamérica: Revista de Cultura*, n. 4, 2003.
- AMARANTE, M.; BARACHO, P.; RADDI, R. O incentivo fiscal à cultura no Brasil: breve exame dos estados brasileiros. In: *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult)*, Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, Bahia, Brasil, 2008.
- ANTOINE, C. Medios de comunicación y políticas públicas, el otro paradigma de Laswell. [Artigo]. In: *Revista Chilena de Geopolítica*, n. 17 (1.2.3), 2004.
- _____. *Análisis de las políticas culturales en Chile: consumidores y nuevas audiencias (1990-2006)*. Concurso Fondecyt Regular 2008 1085049, 2007.
- _____. *Mecenazgo y patrocinio*. Santiago: RIL Editores, 2005.
- _____. Mecenazgo en América Latina. In: TRONCOSO, M. E. (ed.). *Políticas culturales actuales: reflexiones*. Córdoba:

- Secretaría da Cultura: Governo da Província de Córdoba, 2008. 250 p.
- _____. Mapa del mecenazgo en América Latina. [Artigo]. In: *Revista Facultad de Humanidades Universidad Andres Bello*, 21, p. 161-182, 2009.
- _____. (2010a). *Mapa del mecenazgo cultural en América Latina*. [Artigo]. In: *Revista de Humanidades. Facultad de Humanidades*, Universidad Andrés Bello (21), 161-182.
- _____. (2010b). Políticas culturales en el gobierno de S. Piñera, avances y desafíos de la institucionalidad cultural chilena. ICSSO: Prácticas Culturales, Faculdade de Ciências Sociais, Universidad Diego Portales.
- _____. (2012a). Evaluación y rendición de cuentas en las políticas culturales en Chile. In: *Revista Chilena de Derecho y Ciencia Política*, Universidad Católica del Maule, 3 (2), p. 143-156.
- _____. (2012b). LyD organizó seminario internacional sobre cultura y patrimonio. In: *Revista Libertad y Desarrollo*. Disponível em: <http://lyd.org/>. Acesso em 25 jan. 2015.
- _____. (2012c). Participação e ideologia. Tensões e desafios não resolvidos na gestão da cultura no Chile. In: *Políticas Culturales en Revista*, 5 (2), p. 83-96.
- ASSISTENCIA A MUSEUS. *El Mercurio*, editorial, p. A-3, Santiago, Chile. Disponível em: http://www.nexchannel.cl/nexchannel/noticias/noticia_pescria.php?nota=1340881. Acesso em 25 jan. 2015.
- ATRIA, F.; COUSO, J.; LARRAÍN, G.; BENAVENTE, J. M. *El otro modelo. Del orden neoliberal al regimen de lo público*. Santiago: Debate, 2013.
- BADE, G. Más de la mitad de la población no participa en actividades culturales. In: *El Mercurio*, Santiago, Chile, 8 ene. 2009. Disponível em: http://diario.elmercurio.com/2009/01/08/vida_y_salud/sociedad/noticias/B1D65391-8D8B-4B72-9F8C-6ADE8117F21A.htm?id={B1D65391-8D8B-4B72-9F8C-6ADE8117F21A}.
- BAYARDO, R. *Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural*. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm. Acesso em 25 jan. 2015.
- BODO, C. Políticas culturales: modelos gubernamentales. In: *Segundo Seminario de Economía de la Cultura: la Tercera Cara de la Moneda*, Convenio Andrés Bello, Montevideo, Uruguay, 1 a 3 dec. 2004. Organizado por: Convenio Andrés Bello e Intendencia Municipal de Montevideo (patrocínio da Aladi e da Intal). Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/79814605/10-Políticas-Culturales-modelos-gubernamentales#scribd>. Acesso em 25 jan. 2015.
- BONFIL, G.; CANCLINI, N. G. *Políticas culturales en América Latina*. 1. ed. México; Barcelona; Buenos Aires: Grijalbo, 1977.
- CAMPO, N. Muñoz del. Democracia e Institucionalidad cultural en Chile: las políticas públicas como espacio de mediación. In: *V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política*, Buenos Aires, 2010. Disponível em: <http://www.academica.com/000-036/345.pdf>. Acesso em 25 jan. 2015.
- CEA, M. de. Hacia una nueva institucionalización de la experticia cultural en Chile. El rol del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. In: *Qué tipo de nexos para qué tipo de políticas*. Estudio comparado en diversos ámbitos de intervención pública en Chile. Santiago: E. U. Bolivariana, 2006.
- CEBALLOS, D.; CELHAY, P.; HYON, K. *Artes escénicas en Chile*. Audiencias de teatro en Chile. Disponível em: <http://issuu.com/david.ceballos/docs/teatro00>. Acesso em 25 jan. 2015.
- COKE, L. Cruz (2012a). Discurso inaugural del ministro presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Trabajo presentado en el *Tercer Seminario Cultura y Economía Creatividad para el Desarrollo*. Santiago, Chile.
- _____. (2012b). Institucionalidad cultural: lo avanzado y los desafíos pendientes. Trabajo presentado en el *Seminario Internacional Cultura y Patrimonio: un Nuevo Ministerio para Chile*. Santiago, Chile.
- DEL VALLE, C.; MAYORGA, A.; NITRIHUAL, L. Políticas culturales en Chile: popularización, invisibilización y politización. [Artigo]. In: *Estudios de Comunicación y Sociedad*. Escuela de Periodismo, Universidad Católica de la Santísima Concepción (12), 25-42, 2009.
- GARCÍA, A. El futuro del patrocinio de las artes. Mosaico europeo de incentivos, Italia e Inglaterra, a la cabeza en desgravaciones fiscales culturales. In: *El País*, Madrid, España, 17 ene. 2012.
- GARRETÓN, M. A. Estado y política cultural. Fundamentos de una nueva institucionalidad. In: *Estado y política cultural en Chile*. Fundamentos de una nueva institucionalidad. Santiago: Ediciones División de Cultura: Ministerio de Educación, 1992. 164 p.
- _____. Las políticas culturales: conceptos y tendencias en Chile. [Documento de trabalho realizado para o Relatório Nacional de Desenvolvimento Humano 2002, Nosotros los chilenos: un desafío cultural.]. In: *Revista Latinoamericana de Desarrollo Humano*, 13, 2002.
- LAVANDEIRA, M. Veja; FARÍAS, G. Zepeda. *Análisis del Programa Nacional de Centros Culturales del Consejo Nacional de la Cultura y las artes: infraestructura y audiencias*. (Mestrado em gestão cultural). Universidade do Chile, Santiago, 2010.
- MIRALLES, E. Más allá de la gestión cultural: algunas estrategias para una(s) nueva(s) política(s) para la cultura. [Artigo]. In: *XXVII Escuela de Capacitación de la Asociación Chilena de Municipalidad e no Encuentro Intercultural de Gestión Cultural Municipal*, 10, 2006.
- MOYA, R. Henríquez. *30 años de políticas culturales: los legados del autoritarismo*. Disponível em: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=174&Itemid=40>. Acesso em 25 jan. 2015.
- OLIVEIRA, J. C. Barbosa de. Incentivos fiscales a la cultura en Brasil. Trabajo presentado no seminário internacional *Aportes Financieros del Sector Privado a las Artes. Modelos Vigentes y Perspectivas*. Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade de Buenos Aires, 2-3 jul. 2008.
- ROTONDO, S. Alfaro. El financiamiento del arte y la cultura en debate. In: *El Comercio*. Lima, El Comercio AS, 2010.
- SILVA, Andrea G. Leis de incentivo à cultura: considerações sobre o mecenato e sobre as leis municipais de incentivo à cultura. In: publicação do IV Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- SILVA, M. Bowen. In: El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular: crítica, verdad e inmunología política. [Artigo]. In: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (8) 2008.
- SOSNOWSKI, S.; MERINO, M. A. Garretón; SUBERCASEAUX, B. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SQUELLA, A. La nueva institucionalidad cultural. In: VVAA (Ed.). *En La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006.
- SUBERCASEAUX, B. La cultura en los gobiernos de la Concertación. [Artigo]. *Universum*. In: *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidade de Talca, Chile, 1, 2006. p. 191-203.
- TINOCO, J. U. Carmona. El derecho humano a la cultura y su protección internacional. [Artigo]. In: *Revista Derecho y Cultura*, inverno 2002-2003.
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf. Acesso em 25 jan. 2015.

FORMALISMO COMO ESTRATÉGIA NA CONSTRUÇÃO DOS PLANOS ESTADUAIS DE CULTURA

Rosimeri Carvalho da Silva¹

Eloise Helena Livramento Dellagnelo²

1. Introdução

Como é de amplo conhecimento dos que participam das discussões no campo da cultura no Brasil, a realização do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como política de Estado para a área implica a construção de alguns elementos nos estados e municípios, entre os quais se encontram os planos de cultura. O documento oficial sobre a estruturação do SNC assim os define:

Os planos de cultura, elaborados pelos conselhos de política cultural, a partir das diretrizes definidas nas conferências de cultura, têm por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo para a proteção e promoção da diversidade cultural brasileira (BRASIL, 2011, p. 48).

A estruturação do sistema implica, então, a construção, pelos diferentes entes federados, de planos que estabeleçam políticas de longo prazo para a cultura e, em consideração com essa necessidade, o Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2010) determina que o Ministério da Cultura (MinC) forneça apoio aos estados e municípios, o que foi viabilizado fundamentalmente por meio de dois projetos³ coordenados respectivamente por professores da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

O Projeto de Apoio à Elaboração dos Planos Estaduais de Cultura, em seu primeiro ano, trabalhou junto a 16 estados da federação e ao Distrito Federal oferecendo apoio e capacitação técnica para elaboração desses planos. Durante um ano as equipes contratadas especificamente para esse trabalho receberam de professores vinculados ao projeto as orientações relativas ao desenvolvimento do processo de construção do plano em suas diferentes etapas. Por meio de seminários presenciais, oficinas locais, material instrucional, visitas e acompanhamento periódico, cada ente federado foi desenvolvendo seus trabalhos, de acordo com suas realidades econômica, política e cultural. O processo de cada estado apresentou muitas especificidades, como se poderia esperar, mas também muitas similitudes. A metodologia proposta pela equipe da UFSC tinha como pressuposto dois princípios fundamentais: a participação e a territorialidade. O primeiro aspecto visava à construção do plano com a participação dos grupos sociais envolvidos no campo da cultura e não por uma equipe de técnicos, ou um grupo reduzido de

pessoas sem representatividade do campo cultural no estado. O segundo aspecto visava garantir a participação de todas as diferentes regiões do estado, de modo que a construção do plano não ficasse concentrada na capital.

De modo geral, as equipes encontraram o campo da cultura bastante desestruturado nos estados, tanto no que diz respeito à administração pública da cultura, que não apresenta pessoal próprio, bem como aos registros necessários sobre suas ações, com causas que vão da imperícia à vingança política pela perda nas eleições, quanto com relação à organização dos grupos e movimentos sociais. Encontraram também sérias dificuldades orçamentárias e de organização do processo que, para a coordenação do projeto e para o MinC, deveria ser participativo. Muitos estados conseguiram construir um processo de participação intensa e superar as dificuldades encontradas, chegando a planos bastante discutidos, trabalhados e que buscaram articular as proposições apresentadas pela sociedade civil com a capacidade de investimento do estado para a área. No entanto, em alguns estados as dificuldades levaram a planos longos, repetitivos e demasiadamente detalhistas, apesar da insistência da equipe coordenadora sobre a necessidade de construir planos participativos e, ao mesmo tempo, realistas, enxutos e viáveis. Sabendo que o Brasil é um país formalista, ou seja, que apresenta frequentemente discrepância entre a conduta concreta e a norma prescrita que se supõe regulá-la (RIGGS apud RAMOS, 1966, p. 333), a equipe central do projeto buscava incentivar as equipes estaduais a construir planos factíveis e que refletissem a realidade cultural local. A preocupação era evitar que os planos construídos fossem simplesmente a expressão de desejos que, distantes das possibilidades de ação, se transformassem em ficções.

Apesar dos esforços empreendidos, esse tipo de plano formalista também se fez presente entre os resultados alcançados com o projeto. Embora houvesse a preocupação com o formalismo, e qualquer dificuldade que ele pudesse representar no processo de construção das políticas públicas para a cultura no Brasil, buscamos em Guerreiro Ramos novas lentes para analisar a situação e compreendê-la de outra maneira.

Assim, nesse artigo, Guerreiro Ramos (1966) nos fornece as bases para refletir sobre outra maneira de ver o formalismo, a partir de uma visão estratégica, que nos auxiliou a resignificar o processo e os produtos alcançados durante o projeto. De acordo com essa perspectiva, o formalismo pode ser encarado como estratégia para superar certas condições enfrentadas pelos grupos sociais. A fim de discutir os planos nessa perspectiva, apresentamos na sequência do artigo a abordagem de Riggs e de Guerreiro Ramos e em seguida discutimos a visão estratégica do segundo, aplicada ao processo de construção dos planos estaduais de cultura.

2. Guerreiro e a visão estratégica do formalismo

Segundo Guerreiro Ramos (1966), Fred Riggs buscou depurar a teoria administrativa de seu matiz normativo. Nessa busca, caracterizou diferentes modelos ecológicos de sociedade usando como critérios o formalismo, a heterogeneidade e a superposição. Guerreiro discute essa visão para, a partir dela, lançar sua própria interpretação do formalismo no Brasil.

A heterogeneidade reflete a coerência dos sistemas vigentes nas sociedades e materializa-se na coexistência de elementos díspares, como elementos antigos e modernos, urbanos e rurais, assim como a vigência de costumes e

¹ Professora associada do Departamento de Ciências Administrativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), coordenadora técnica do Projeto de Apoio à Elaboração dos Planos Estaduais de Cultura e coordenadora do Observatório da Realidade Organizacional (RS).

² Professora do Departamento de Ciências da Administração da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), coordenadora geral do Projeto de Apoio à Elaboração dos Planos Estaduais de Cultura e coordenadora do Observatório da Realidade Organizacional (SC).

³ Os detalhes sobre os projetos podem ser encontrados em seus sites: <http://planosdecultura.ufsc.br/> e <http://www.planomunicipaldecultura.com.br/>.

hábitos sofisticados ao lado de comportamentos tradicionalistas. Segundo o autor, as sociedades concentradas e difratadas encontram-se nos extremos do modelo e apresentam baixo grau de heterogeneidade, já as sociedades prismáticas tendem a apresentar maior grau de heterogeneidade.

A superposição “consiste no exercício cumulativo de funções diferentes por uma mesma unidade social” (RAMOS, 1966, p. 333), ou seja, quando uma mesma unidade social desempenha funções administrativas, econômicas, políticas e educacionais. A sociedade concentrada apresenta evidentemente extrema superposição, por imperativo estrutural. Já na sociedade difratada a superposição é escassa e, na sociedade prismática, “ainda que as funções sejam formalmente atribuídas a distintas unidades sociais, na prática, critérios familísticos interferem na administração, a economia é condicionada por fatores não econômicos, a política ultrapassa o que se presumiria ser o seu domínio próprio” (RAMOS, 1966, p. 333).

É importante compreender que Riggs (citado por Ramos, 1966) denomina estrutura como “os esquemas de ação social, intencionais, repetitivos ou permanentes” e funções como “as consequências de tais esquemas de ação nos sistemas de que participam” (RAMOS, 1966, p. 335). O formalismo é o critério principal de seu modelo e é definido como a “discrepância entre a conduta concreta e a norma prescrita que se supõe regulá-la” (RAMOS, 1966, p. 334). Nas sociedades prismáticas o formalismo é muito presente. A ilustração que Guerreiro Ramos recupera de Riggs sobre o formalismo refere-se ao uso de um mapa:

Se alguém procura uma casa, em cidade desconhecida, seguindo um mapa precariamente desenhado, poderá ser induzido a escolher ruas que, ao invés de o conduzirem ao lugar desejado, ao contrário, dele o desviará. Porque não representa fielmente a realidade, tal mapa poderá ser chamado formalístico. Analogamente, o conhecimento objetivo de uma sociedade prismática jamais pode ser obtido a partir de suas estruturas normativas e legais (RAMOS, 1966, p. 334).

O Brasil, como uma sociedade em transição, na visão de Riggs, pode ser considerado como uma sociedade prismática, tanto no que diz respeito à heterogeneidade, pois apresenta a convivência de elementos modernos e antigos, costumes sofisticados e tradicionais, quanto com relação à superposição, na medida em que muitas de suas instituições acumulam funções separadas nas sociedades difratadas. O formalismo, por consequência, é uma característica forte da sociedade brasileira que comumente faz constar na lei o que de antemão sabe que jamais se concretizará. Uma vez que nosso objetivo é discutir o processo de construção dos planos a partir da visão de Guerreiro Ramos sobre o formalismo, não examinaremos aqui os detalhes dessa classificação e sua crítica. Assim, o que preocupava a equipe coordenadora do projeto de apoio à elaboração dos planos estaduais de cultura era a possibilidade de o plano ser formalista, transformar em lei uma lista de desejos ou imposições, e ficar desvinculado da possibilidade de efetivamente ser um elemento para auxiliar na institucionalização do campo, na organização e na concretização dos ideais de seus agentes.

Ramos, no entanto, se propõe a um reexame do formalismo e o faz iniciando pela clarificação de alguns dos sentidos do termo analisados por diferentes sociólogos estrangeiros, assim como por sua acepção predominante em alguns dos grandes pensadores brasileiros, como Oliveira Vianna, Silvio Romero e Alberto Torres. Na sua maioria, esses pensadores reconhecem a necessidade de transposição de estruturas e instituições, dada a inexistência no Brasil dos elementos capazes de dar apoio à construção da nação. Contudo percebem os grandes problemas

acarretados por essa transposição, chegando a condená-la. Ramos avalia que esses autores não lograram “atingir uma compreensão satisfatória do formalismo no Brasil” (RAMOS, 1966, p. 360), pois lhes faltavam as bases sociais necessárias para compreendê-lo. Além disso, afirma que eles analisaram o formalismo de um ponto de vista estritamente estrutural e que, à luz das condições empíricas do país em sua época, essa análise se mostra incorreta:

Em suma, ao contrário do que supõem as análises dos “idealistas orgânicos”, nem sempre o formalismo no Brasil foi extrínseco ao seu processo, mas essencial, muitas vezes, à colimação de seus alvos. Nem sempre foi insensatez, mas expressão estrutural da sociedade brasileira, da astúcia por assim dizer do seu processo histórico (RAMOS, 1966, p. 364).

Para Ramos “o formalismo não é característica bizarra, traço de patologia social nas sociedades prismáticas, mas um fato normal e regular, que reflete a estratégia global dessas sociedades no sentido de superar a fase em que se encontra” (RAMOS, 1966, p. 365). Ele afirma também que o formalismo nas sociedades prismáticas “é uma estratégia de mudança social imposta pelo caráter dual de sua formação histórica e do modo particular como se articula com o resto do mundo” (RAMOS, 1966, p. 365).

Ele focaliza, então, quatro acepções do formalismo, que desenvolveremos a seguir, na análise do processo de construção dos planos:

- 1) Como estratégia para absorver ou dirimir conflitos sociais.
- 2) Como estratégia a serviço da mobilidade social verticalmente ascendente.
- 3) Como estratégia a serviço da construção nacional.
- 4) Como estratégia de articulação da sociedade periférica com o mundo exterior.

Ramos esteve presente na formação acadêmica do grupo coordenador do projeto de elaboração dos planos estaduais de cultura desde muito cedo, no entanto, não forneceu a linha teórica e não guiou o processo de elaboração e desenvolvimento. Chegamos a ele no final, refletindo sobre os resultados alcançados em cada estado, discutindo as possíveis causas dos problemas que acreditávamos ter impedido a construção daquilo que nos parecia ser planos mais adequados em alguns poucos estados. Esses planos mais adequados, na nossa percepção, seriam aqueles que evidenciassem na análise situacional da cultura os problemas mais prementes do campo e que construíssem estratégias para o enfrentamento desses problemas. Isso implicaria, dado os poucos recursos destinados à cultura nos orçamentos estaduais, planos enxutos, apesar de terem um horizonte temporal de longo prazo. Em vez disso, alguns estados construíram planos extensos, com ações específicas destinadas a cada linguagem artística ou segmentos culturais (artes visuais, artes cênicas, culturas populares etc.). Incluíram também estratégias e ações de difícil alcance, considerando os recursos destinados à cultura. Refletindo sobre esses problemas e alertas tendo em vista o tratamento dado por Guerreiro Ramos ao formalismo, encontramos algumas hipóteses, que colocamos em discussão na sequência.

3. Formalismo como estratégia na construção dos planos estaduais de cultura

3.1. Formalismo como estratégia de absorção de conflitos

A estratégia de absorção de conflitos é tratada por Guerreiro Ramos como uma função latente da burocracia na sua capacidade de minimizar a rigidez da estrutura social, de modo que a administração pública, na avaliação do autor, tem sido um setor destinado a absorver parte do excedente de população, atendendo ao imperativo de suplementar a insuficiente oferta de empregos privados.

Em uma analogia com o que diz Guerreiro Ramos, podemos interpretar o formalismo nos planos de cultura como uma estratégia de absorção de conflitos, não na assimilação do excedente de diplomados pela burocracia estatal, mas na incorporação das diferentes proposições dos agentes sociais atuantes no processo de elaboração dos planos em cada estado.

Essa estratégia nos parece bastante evidente quando, ouvindo nosso parecer sobre a extensão de um plano, um membro da equipe técnica em um dos estados nos respondeu: “Se tirarmos qualquer coisa que está no documento os participantes vão nos matar”. O técnico se referia aos representantes das setoriais organizadas em cada estado insistentemente convidados a participar do processo de elaboração do plano que, segundo a metodologia desenvolvida pela equipe da UFSC, deveria ser participativo e procurar incluir a diversidade presente no estado e envolvida com a cultura. Esse método insiste na importância de ampla divulgação do processo de elaboração e na importância da organização da participação a fim de garantir que o conjunto da sociedade encontre espaço para discuti-la.

O processo de mobilização foi então incentivado e na maioria dos estados uma participação significativa foi alcançada. Os diferentes segmentos e, sobretudo, os segmentos organizados, traziam para as reuniões um conjunto de demandas, grande parte delas bastante corporativa. Essas demandas foram incorporadas sem passar por nenhuma avaliação que implicasse um processo de aglutinação. Isso redundou em planos que indicavam ações de abertura de editais para cada um dos segmentos e, caso a ação destinada à abertura de edital para um segmento fosse retirada, seus representantes se viam prejudicados, o que impediu os técnicos de agrupar ações semelhantes em uma só.

Assim, o aspecto formalista dos planos parece refletir uma estratégia de absorção de conflitos que certamente surgiriam caso se colocasse em discussão prioridades e agrupamentos de ações. Percebemos, em alguns processos, acentuada dificuldade em discutir a prioridade das proposições a ser incluídas e, mesmo, a necessidade de agrupamentos e cortes nas proposições apresentadas. Para os representantes dos segmentos era fundamental ver cada uma das suas demandas incorporadas no documento final, ainda que isso o tornasse inviável. Apesar disso, essa pode ter sido uma estratégia importante, já que evita o esvaziamento do processo e pode, por meio do controle social na implementação do plano, levar a área a um amadurecimento que permita, no próximo plano, uma discussão mais aprofundada das suas necessidades.

3.2. Formalismo como estratégia de mobilidade social

O formalismo também é visto por Guerreiro Ramos como uma estratégia de mobilidade social. Nesse sentido, ele diz:

Esta função latente do formalismo se explica mediante a dialética da ambiguidade. Isto é, ao mesmo tempo que a estrutura social procura salvaguardar sua integridade, recorrendo ao formalismo, a fim de cooptar parte do excedente populacional, os cidadãos, ameaçados pelo fantasma da marginalidade social, recorrem ao formalismo, em busca de um lugar ao sol. A ambiguidade consiste em que, de um lado, a estrutura social resiste, com *esprit de corps*, a incorporar em seu seio elementos que possam desnaturá-la e, ao mesmo tempo, diligencia vencer essa resistência, pois é compelida a pactuar com aqueles que aceitam acomodar-se; de outro lado, os cidadãos que projetam ascender na escala social forçosamente se afirmam pelo combate à rigidez da ordem constituída para, num momento subsequente, ajustar-se a tal ordem, desde que ela, de algum modo, supere a sua inércia, ou sua tendência ao imobilismo. Como nenhuma das partes cede tudo, o pacto que se estabelece entre ambas implica necessariamente o formalismo. A função latente do formalismo é transformar os polos de uma polaridade, nos termos de uma ambiguidade (RAMOS, 1966, p. 369).

Assim como a nação na sua formação inicial era conduzida pelos filhos de senhores de engenho, na área da cultura ainda se encontram gestores, conselheiros etc. que ocupam essas posições em razão de seu status social, de alguma maneira vinculado a grupos das elites. O processo de construção dos planos constitui uma oportunidade para, ainda que momentaneamente em alguns estados, reverter essa situação e incluir no processo decisório, que constrói as políticas da área, grupos sociais mantidos distantes das instâncias tradicionais de poder.

A área apresenta grande necessidade de formação, pois, se por um lado encontramos em todos os cantos do país artistas de um talento extraordinário, poucos são os agentes culturais que conhecem o funcionamento da administração pública, a história do campo, as políticas e suas oportunidades. O impedimento durante tantas décadas à participação efetiva da população impossibilitou que esta se apropriasse de informações fundamentais para sua interferência no rumo das políticas culturais.

Nesse sentido, a elaboração dos planos possibilitou um processo de participação em reuniões nas quais um número muito grande de informações era trocado e muitas análises e discussões eram realizadas, processo no qual o debate acerca dos problemas, limitações, mas também da riqueza e das conquistas da cultura foi realizado. Isso propiciou uma capacitação em termos de informação sobre a cultura de maneira geral, mas também sobre o funcionamento da administração pública e, especificamente, sobre o processo de planejamento e construção de políticas públicas.

A construção do plano pode ser vista como um processo de formação que, além disso, trouxe para a discussão atores sociais alijados da participação na elaboração de políticas culturais e que puderam intervir naquele momento.

Obviamente aqueles que estavam organizados podem ter utilizado o espaço com mais proveito para seus interesses do que aqueles que participaram desorganizadamente. É importante compreender isso, pois dificilmente os diferentes grupos e segmentos poderão alcançar uma participação efetiva sem estar organizados. É importante esclarecer aqui que essa organização não significa a participação em instituições formais, hierárquicas, tradicionais, como partidos políticos ou sindicatos. Falamos de um conjunto que pode contemplar movimentos sociais duradouros ou não, grupos específicos formados para discutir questões de interesse do processo de construção de uma determinada política, fóruns, redes etc. O processo de elaboração do plano é educacional e formador, pois os agentes têm a oportunidade de perceber que a sua organização os capacita a uma participação mais articulada e, portanto, mais efetiva.

Parece-nos importante considerar essa construção como um processo. Um processo talvez mais importante pelos ganhos associados que proporciona do que pelo resultado em si que se propõe alcançar. O processo de construção dos planos ampliou a possibilidade de participação na elaboração de políticas culturais, ainda que de modo limitado graças às condições enfrentadas pelas equipes e às relações políticas nos estados; além disso, possibilitou a disseminação de informações a agentes que a elas não tinham acesso, quebrando um velho hábito de deixar nas mãos de alguns ditos notáveis sua construção.

3.3. Formalismo como estratégia de construção da nação

Nos primórdios de sua independência, o Brasil necessitava constituir-se como nação e, segundo Guerreiro Ramos, o formalismo serviu como estratégia para a criação das instituições necessárias ao país. Podemos seguir o autor para esclarecer essa necessidade de se constituir como nação e da relação com o formalismo:

Os três poderes, nas velhas nações [executivo, legislativo e judiciário], foram, primeiramente, uma realidade, costumes coletivamente consagrados, e, depois, uma teoria formal e sistemática, elaborada e discutida por autores. No Brasil, por força da particularidade da sua formação histórica, observa-se o inverso desse processo. Não caminhamos do costume para a teoria; do vivido, concreta e materialmente, para o esquema formal. É o inverso que se dá; caminhamos, até agora, no tocante à construção nacional (*nation building*), do teórico para o consuetudinário, do formal para o concretamente vivido. O formalismo é, nas circunstâncias típicas e regulares que caracterizam a história do Brasil, uma estratégia de construção nacional (RAMOS, 1966, p. 388).

Guerreiro, apoiado em outros autores brasileiros, reconhece o papel fundamental do formalismo na construção da nação, ou seja, na construção das instituições necessárias para que o país pudesse trilhar seu próprio caminho. Isso se fez, sobretudo, através da importação de modelos e instituições, de grande importância, segundo o autor. Tendo passado, em um curto período, da condição de colônia à condição de país livre, o Brasil necessitava construir rapidamente suas instituições a fim de proteger sua soberania. Não podendo contar com costumes constituídos por um povo, que como tal não existia, a única saída rápida era a importação, portanto o formalismo, na medida em que tal importação implicaria necessariamente disparidade entre a letra da lei e a sua implementação. No entanto, sem essa importação, o país levaria longo tempo a construir suas instituições e ficaria, então, sujeito ao domínio de outras nações.

Na análise que tentamos fazer sobre o formalismo no processo de elaboração dos planos estaduais de cultura, o aspecto mais evidente, no sentido da estratégia de construção nacional, é a construção do SNC. Considerando a necessidade da construção do sistema, alguns estados passarão provavelmente por processos de formação de seus conselhos, criação de suas políticas e elaboração de seus planos. Pensamos que na visão de Guerreiro essa seria uma etapa necessária para que posteriormente a sociedade se aproprie desses elementos e os molde segundo suas especificidades.

Assim, o processo de elaboração dos planos contribuiu, em muitos estados, para estruturar o campo ou para, ao menos, começar certa organização. Mobilizando as linguagens e os segmentos para organizar suas setoriais, articulando atores, criando vínculos e relações e estabelecendo uma agenda durante um ano de trabalho, no mínimo, foi possível evidenciar problemáticas comuns, mas também agrupar informações antes isoladas.

Dessa maneira, além de efetivamente criar as instituições para a organização do sistema, o processo auxiliou na organização dos grupos interessados e na institucionalização do campo.

3.4. Formalismo como estratégia de articulação com o mundo exterior

Guerreiro Ramos se contrapõe à interpretação de Riggs, que vê simplesmente a cópia de estruturas e instituições das potências industriais pelas sociedades prismáticas como culpa da *intelligentsia* que, com sua elevada cultura, se mostrou incapaz de ver o mundo desde suas próprias tradições. Mais especificamente afirma Riggs:

Se, por um lado, o formalismo teve por causa primacial a introdução de padrões de governo e administração estrangeiros numa ordem social que com eles não afinava, podemos dizer, também, por outro lado, que essa situação se perpetuou por culpa da *intelligentsia* que, com sua elevada cultura, se mostrou incapaz de ver o mundo desde suas próprias tradições, tendo-o visto pelo prisma relativamente difratado das sociedades industriais do Ocidente. Sendo os membros da burocracia recrutados nesses grupos de intelectuais, natural que contribuam para o agravamento do formalismo em todos os setores do serviço público (RAMOS, 1966, p. 394).

Para Ramos, quando se compreende o sentido estratégico do formalismo, percebe-se que sua presença mostra a sociedade em movimento histórico, movimento este que, para ele, vai em direção às sociedades difratadas (industrializadas).

Muitos autores sublinharam o fato de as instituições terem se formado artificialmente no Brasil. Raimundo Faoro, quando cita Oliveira Viana afirmando que a organização política dos núcleos locais é anterior à sua organização social, lamenta tal situação. Mas, para Guerreiro Ramos, é irreal presumir que sem o formalismo e a transplantação o Brasil pudesse percorrer a distância que o separava do mundo, no prazo curto em que o tem feito.

A mesma reflexão, guardadas as devidas proporções, pode ser feita no que tange aos planos estaduais de cultura, tomando como totalidade o país, e até mesmo a categoria mundo, tal como o faz Guerreiro Ramos, uma vez que os movimentos de autonomização, vinculação com a economia e organização se fazem presentes mundialmente no campo da cultura. Logo, poderíamos analisar o processo de construção dos planos estaduais de cultura à luz de um movimento que nos parece mundial. No entanto, nós nos concentraremos, neste texto, no contexto nacional.

Diante da diversidade regional e da histórica displicência dos governos com a área da cultura, o caráter formalístico de alguns planos, ou seja, os planos que talvez tenham sido construídos com certa distância da sua realidade, ainda assim pode servir para integrar as diferentes regiões e, de alguma forma, colocá-las em conexão no que diz respeito, evidentemente, às políticas culturais. A organização da cultura nos estados é fundamental para que o campo da cultura se estruture no país, mas tem também importância para que os diferentes estados se insiram em um processo nacional, ou seja, se integre ao processo nacional com todos os estados federados.

4. Para finalizar

Por fim, gostaríamos de destacar a oportunidade que representa para os grupos organizados da sociedade a existência de uma lei que institua o plano de cultura. Perguntamos algumas vezes a algumas equipes que nos apresen-

tavam produtos intermediários longos e repletos de estratégias ambiciosas e inúmeras ações: “O governador viu isso? Ele vai se comprometer com isso?”. Era uma brincadeira, claro, mas feita para chamar a atenção das equipes sobre a seriedade daquilo que era incluído no plano. Mais uma vez nos parece que o caráter formalístico de alguns planos pode ter desdobramentos importantes para a organização do campo e para a articulação entre a área cultural em cada estado e o campo nacional da cultura. Uma vez aprovado pela Assembleia Legislativa do estado, o plano tem força de lei e a população pode se apropriar dele. Assim ele é, ou pode ser, um instrumento de luta.

Enfim, o que queríamos discutir aqui é que, assim como muitas das instituições brasileiras, os planos de cultura podem representar estratégias para lidar com as dificuldades de um campo que só recentemente começou a tomar as rédeas da sua organização, tradicionalmente elitista.

Além disso, o processo também é possibilitador de construção de conhecimento. Construção de conhecimento tanto no campo em si, na medida em que as discussões sobre os problemas e as potencialidades nos estados constroem conhecimento e evidenciam, na maioria das situações, a ausência de informações sistematizadas, quanto na riqueza da construção conjunta de conhecimento, a riqueza do debate entre atores com experiências tão distintas.

Referências bibliográficas

BRASIL. Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura. Ministério da Cultura, dezembro de 2011.

_____. Lei n. 12.343, de 10 de dezembro de 2010.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *Administração e estratégia do desenvolvimento*. Rio de Janeiro: FGV, 1966.

A CONSTRUÇÃO DO PLANO ESTADUAL DE CULTURA DO ACRE: UM RELATO E ALGUMAS PROBLEMATIZAÇÕES¹

José Márcio Barros²

Introdução

O estado do Acre está localizado na região amazônica brasileira, a sudoeste da Região Norte do país. Seu nome deriva do termo *aquiri*, que na língua da etnia dos apurinãs significa “rio dos jacarés” e designa o rio que nasce no Peru e percorre quase 1.200 quilômetros até desaguar no Rio Purus, na cidade amazonense de Boca do Acre. Faz fronteira com o Peru e a Bolívia e com os estados do Amazonas e de Rondônia. Possui 22 municípios agrupados em cinco regionais administrativas. De acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é o 15º estado em extensão territorial, correspondendo a 4,26% da Região Norte e a 1,92% do território nacional.

Sua origem como estado da nação brasileira nos remete às relações de disputas, confrontos armados e insurreições ocorridas desde o final do século XIX, o que ajuda a explicar parte de suas características históricas, ambientais e culturais, fruto de seu processo histórico de constituição, sua localização e seu patrimônio ambiental. O Acre compõe a Amazônia Legal e possui grande diversidade natural e cultural. Sua população é composta de 776.463 habitantes, dos quais são encontrados representantes de 16 etnias indígenas. Em sua formação cultural, a presença de lutas protagonizadas por ambientalistas sempre foi marcante.

A região que deu origem ao estado foi ocupada, primeiramente, por nações indígenas e, posteriormente, por migrantes nordestinos convocados para trabalhar na extração do látex para a produção da borracha. Esse espaço geográfico, inicialmente pertencente à Bolívia, foi gradativamente sendo ocupado por brancos brasileiros, o que deu origem a um processo de disputas e conflitos armados e diplomáticos entre brasileiros, bolivianos e peruanos, resultando em sérios danos para os povos indígenas ali existentes. Para que se tenha uma ideia, até meados do século XIX, cerca de 150 mil indígenas, distribuídos em 50 povos distintos, habitavam a região do estado. O censo de 2010 apontou, entretanto, a redução para pouco mais de 10%, ou seja, são 15.921 indígenas autodeclarados que vivem em 305 aldeias e ocupam hoje menos de 14% do território acreano.

Sob a intervenção do Estado brasileiro, constitui-se a partir de 1920 como território federal administrado por um governador nomeado pelo presidente da república. Somente em 1962 o Acre se tornou plenamente unidade federativa (MACHADO; BARROS, 2013).

¹ Trabalho apresentado na mesa-redonda *Planos de cultura: desafios para a construção de políticas culturais estaduais e municipais*, no IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, entre os dias 16, 17 e 18 de outubro de 2013, no Rio de Janeiro. Hernandes Cunha e Assis Pereira contribuíram de forma decisiva para a elaboração deste texto.

² Professor da Pesquisa de Pós-Graduação (PPG) de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG) e da Faculdade de Políticas Públicas da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

A cultura no Acre é marcada pela diversidade, resultado dos processos de trocas étnicas, migrações regionais e fronteiras internacionais. Revela também

resistência e abertura, tradição e inovação. Povos indígenas, seringueiros, castanheiros, ribeirinhos, pescadores, descendentes de sírios, libaneses, cearenses, e mais recentemente brasileiros do Sul e Sudeste, configuram uma paisagem cultural ao mesmo tempo rica e desafiadora. [...] Seus 22 municípios compartilham características comuns, mas também expressam singularidades decorrentes de suas histórias, seu patrimônio histórico e ambiental, transformando a tarefa de elaboração de um Plano Estadual de Cultura num grande desafio de expressar o sentimento de unidade e pertencimento, mas também de espelhar as singularidades identitárias (Acre, 2013).

É nesse rico e complexo contexto que a construção do Plano Estadual de Cultura (PEC) se deu.

O processo de construção

A construção do PEC do estado do Acre envolveu o trabalho de diversos integrantes de instituições públicas da área da cultura e, de forma descontínua, de outras áreas de interface, além de atores sociais da sociedade civil inseridos em diferentes linguagens e circuitos culturais. O estado foi um dos primeiros a aderir ao Sistema Nacional de Cultura (SNC), ainda em 2010, entretanto, somente com o convênio assinado em 2012 entre o Ministério da Cultura (MinC) e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), para a realização do Projeto de Apoio à Elaboração de Planos Estaduais de Cultura³, é que as condições para a sua construção efetiva ocorreram.

A Lei nº 2312, de 23/10/2010, que instituiu o Sistema Estadual de Cultura do Acre (SEC), define em seu artigo 4º sua estruturação com os seguintes elementos constitutivos:

- I – Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour (FEM), como coordenador.
- II – Instâncias de articulação, pactuação e deliberação, constituídas pela:
 - a) Conferência Estadual de Cultura (CEC).
 - b) Conselho Estadual de Cultura do Acre (ConCultura).
 - c) Comissão Intergestores Bipartite (CIB).
- III – Instrumentos de gestão, constituídos pelo:
 - a) Plano Estadual e Planos Setoriais de Cultura.
 - b) Fundo Estadual de Fomento à Cultura (Funcultura) e seu Plano Anual de Investimentos.
 - c) Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura (Precult).
 - d) Programa Estadual de Formação na Área da Cultura.
 - e) Sistema Estadual de Informações e Indicadores Culturais.
 - f) Sistemas Setoriais de Cultura.

Até 2012, além do próprio órgão gestor criado e em funcionamento, duas conferências estaduais de cultura ha-

³ Ver informações em: <http://planosdecultura.ufsc.br/>.

viam sido realizadas⁴, o ConCultura permanecia em funcionamento e os instrumentos de fomento – Funcultura e Precult –, estavam criados e operando.

A metodologia desenvolvida para a construção do PEC se fundamentou na perspectiva de um planejamento participativo e estratégico. Por meio de um conjunto de atividades integradas e sucessivas, o processo buscou incorporar a memória das etapas anteriores do processo de participação social no delineamento das políticas culturais e os resultados já existentes, de forma a garantir ao plano sua exequibilidade, força política e compromisso democrático com a diversidade cultural.

Com essas premissas, e realizando as adaptações necessárias junto às orientações emanadas do programa do MinC e da UFSC, o processo de construção do plano foi realizado em três etapas:

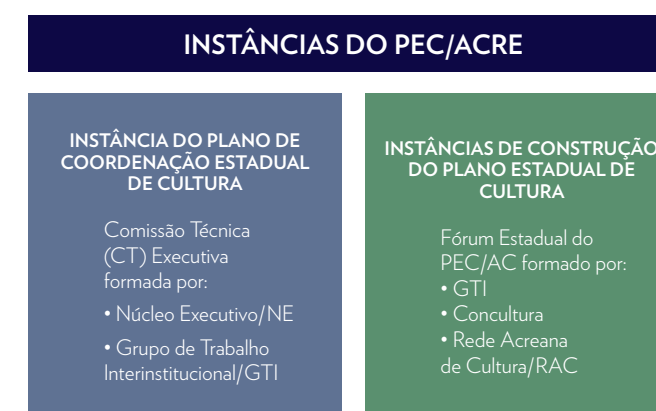
Fase I – Sensibilização e mobilização.

Fase II – Análise situacional do setor cultural.

Fase III – Prognóstico para o futuro do setor cultural.⁵

As atividades da fase de sensibilização e mobilização se concentraram entre os meses de fevereiro e julho de 2012 e buscaram informar e comprometer atores sociais e públicos governamentais e não governamentais por meio da atualização de informações e do estabelecimento de parcerias.

Nessa fase foram propostas e criadas instâncias de coordenação e de construção do PEC no estado, aos quais se constituíram como atores políticos e executivos de trabalho. O quadro a seguir apresenta a estrutura das instâncias:



Fonte: Acre, 2013.

⁴ A III Conferência Estadual de Cultura do Acre foi realizada entre os dias 11, 12 e 13 de setembro de 2013.

⁵ Cabe aqui adiantar que, no caso específico do Acre, a construção das metas e do modelo de monitoramento e avaliação foi realizada posteriormente e submetida à III Conferência Estadual de Cultura, ocorrida em setembro de 2013. O trabalho de discussão e deliberação resultou na supressão de uma única meta (relativa à realização de um festival estudantil de artes), na alteração da redação de algumas metas e na priorização de ações. Durante o ano de 2014, a minuta do PEC/Acre permaneceu em discussão interna na Fundação Elias Mansur, que pretende, em janeiro de 2015, enviá-la ao legislativo estadual.

A instância de coordenação ficou a cargo da comissão técnica, formada pelo Núcleo Executivo (NE) e composto de coordenador, analista e articulador; e o Grupo de Trabalho Interinstitucional (GTI) foi formado por gestores e técnicos da FEM, integrantes da Rede Acreana de Cultura (Sebrae, Sesc, Sesi, Senac, Iphan e Escritório Regional do MinC no Acre) e pelo presidente do Conselho Estadual de Cultura do Acre/ConCultura. Já a instância de construção do PEC/AC ficou a cargo do Fórum do Plano Estadual de Cultura, formado por:

I – Membros do ConCultura, incluindo os representantes dos municípios⁶.

II – Membros da Rede Acreana de Cultura (RAC), dos quais fazem parte: Escritório Rio Branco do Ministério da Cultura, Sebrae/AC, Iphan/AC, Sesi/AC, Sesc/AC, Fundação Garibaldi Brasil e Fundação Elias Mansour.

III – Um representante governamental cuja área faz interface com a cultura, a saber: educação, esporte, turismo, indígena, justiça e direitos humanos, comunicação social, política para as mulheres, saúde, segurança, pequenos negócios, juventude e meio ambiente.

IV – Um representante de cada área de atuação da Fundação Elias Mansour que não esteja contemplada na composição do ConCultura: formação, diversidade, fomento, planejamento, humanização, cultura e comunidade e núcleos regionais.

A primeira atividade dessa fase foi a participação em seminário realizado em Brasília no final de fevereiro de 2012, que culminou na formação do Núcleo Executivo da Equipe Acre⁷. Ao coordenador técnico coube a tarefa de orientar metodologicamente a construção do plano, incluindo o processo de redação do documento final. Ao articulador coube realizar a interface entre as instâncias políticas e seus diversos atores, especialmente no que tange à mobilização do Órgão Gestor da Cultura do estado. Ao analista técnico coube a sistematização dos dados existentes e a participação no processo de redação do documento final.

Os principais objetivos da fase 1 foram: divulgar o propósito do processo de elaboração do plano; identificar e articular parceiros regionais representativos e instituições estaduais e federais para apoiar o processo; sensibilizar e recrutar representantes da sociedade civil para participação nas atividades por meio de oficinas realizadas em cada região; e constituir o fórum do PEC.

Em um processo dinâmico, que procurou convocar à participação atores dos mais diversos segmentos culturais, os trabalhos de sensibilização, mobilização e capacitação constituíram ações permanentes ao longo dos anos de 2012 e 2013. O objetivo foi traduzir o complexo processo em um documento simples, consistente e operacionalizável, tendo em vista a diversidade de atores envolvidos e o caráter de novidade para a maioria, mas também garantir o aprendizado e o amadurecimento de todos os participantes. O seminário de constituição do Fórum do Plano Estadual de Cultura do Acre, as oficinas, as reuniões de trabalho, as escutas e os debates

foram realizados como uma rede de aprendizado contínuo, permitindo o desenvolvimento de competências e a circulação de experiências.

A partir da formação do NE, que contou ainda com a participação da presidente da FEM, a fase 1 foi executada de acordo com etapas definidas coletivamente.

A constituição da instância de articulação foi o primeiro passo para o início dos trabalhos, após a realização do primeiro seminário nacional do projeto, no qual as bases conceituais e metodológicas do processo foram construídas. Durante a reunião de repasse do I Seminário, que contou com os principais gestores da FEM, o NE apresentou a metodologia proposta pela coordenação nacional do projeto e propôs a criação do GTI.

Tratou-se de um momento de fundamental importância para o andamento dos trabalhos, pois os coordenadores de área da FEM passariam a ter um papel importante em vários momentos do plano pelo fato de ser responsáveis pela gestão de diversos programas da instituição e, conseqüentemente, estabelecer relações estreitas com diversos segmentos culturais no estado.

Entretanto, a atuação do GTI foi inicialmente discreta, limitando-se à participação em reuniões, visto que todos os integrantes eram responsáveis por muitas outras atribuições cotidianas e regulares. Ou seja, a construção do plano se deu em meio ao funcionamento pleno das instituições, o que deixou o centro do trabalho a cargo do NE e gerou certa fragilidade no processo. A elaboração do plano se sobrepunha ao cotidiano da instituição, gerando dificuldades efetivas de disponibilidade para as ações. Isso acabou produzindo empecilhos operacionais à realização do diagnóstico, justamente com aqueles que detinham mais conhecimento e acesso às informações a respeito da estrutura e dos processos culturais do estado. No que se refere à capital, a existência do Plano Municipal facilitou sobremaneira todas as tarefas que lhe eram referentes⁸.

Na fase de prognóstico, a participação foi bem maior e se mostrou bastante produtiva, consistente e com embasamento conceitual e teórico. Essa maior participação foi providencial, pois a tarefa consistia na análise de 1.286 proposições compiladas de inúmeros documentos-síntese do processo de constituição do sistema estadual. As tarefas foram coletivizadas, corrigindo, alterando, excluindo, classificando, fundindo e propondo novas redações quando necessário. A despeito do GTI ter enfrentado dificuldades de funcionamento como grupo de trabalho, seus integrantes foram de relevante importância no âmbito do Fórum durante o processo de construção do prognóstico.

A partir da definição da instância de articulação, foi elaborado pelo GTI um plano de ação que detalhava as metas a se cumprir, definia seus responsáveis e também como e quando seriam realizadas. Sua execução foi seguida satisfatoriamente, embora o plano tenha sido revisado pelo menos duas vezes por motivo do não cumprimento de prazos e modificação da metodologia, fruto das especificidades regionais e da sobreposição com o calendário das eleições municipais.

⁶ A composição do ConCultura não incluía até então uma representação territorial e setorial plena, motivo pelo qual a representação dos 22 municípios era assegurada na prática, mas não formalmente. Será realizada proximamente uma Conferência Estadual de Cultura extraordinária para tratar exclusivamente da reformulação do conselho.

⁷ Formado por José Márcio Barros (coordenador técnico), Assis Pereira (articulador) e Hernandes Cunha (analista técnico).

⁸ Disponível em: <http://culturarb.blogspot.com.br/2012/12/plano-de-cultura-de-rio-branco-acre.html>.

Também nesse primeiro momento foi elaborada uma estratégia de comunicação que ficou sob a responsabilidade do setor de comunicação da FEM. Entretanto, esse plano de mídia não pôde ser completamente executado por causa da inexistência de uma equipe exclusiva para o processo do plano. O principal instrumento utilizado foi a criação de um blog (<http://planoecac.blogspot.com.br/>) no portal oficial da FEM, que, entretanto, não conseguiu acompanhar todas as etapas do processo e dar visibilidade a elas, exigindo um esforço geral para suprir as limitações. Nos momentos em que a equipe de comunicação pôde participar, a contribuição foi muito relevante para a divulgação do processo. Entretanto, as condições de infraestrutura e de recursos humanos da área de comunicação, somadas à precariedade da rede de sinais de internet e a certo traço cultural mais conservador dos moradores do estado – que priorizam os encontros e as trocas presenciais –, ocasionaram improdutividade das ferramentas digitais no processo.

A implementação da metodologia começou pela capacitação de facilitadores que atuaram como multiplicadores em todas as etapas. Foi visível a contribuição do processo para a criação de novas competências em cada uma das regiões do estado onde a aplicação da metodologia do planejamento se deu de forma participativa. Foram realizadas duas oficinas na capital (entre abril e maio de 2012) com esse objetivo, para as quais foram convidados atores sociais de todos os municípios a fim de possibilitar o nivelamento de informações e conceitos, o repasse da metodologia do processo de construção do PEC/AC e o planejamento das etapas de trabalho, além da formação do grupo de facilitadores, que posteriormente iriam compor o Fórum.

Foi realizada ainda uma oficina de capacitação para a composição do Fórum, fornecendo-se o subsídio teórico para a atuação e a realização do diagnóstico cultural. Na oficina foi apresentada a proposta de mapeamento e diagnóstico da realidade cultural e da gestão de políticas públicas da cultura por meio de duas metodologias consideradas adequadas para os desafios do PEC: o Diagnóstico Rápido Participativo (DRP) e o Diagnóstico SWOT, com a construção da matriz de forças, oportunidades, fraquezas e ameaças⁹.

De acordo com a metodologia proposta, o Fórum do Plano Estadual de Cultura constitui-se como uma instância coordenadora e validadora de todo o processo de elaboração e de produtos que resultaram no PEC. Sua organização primou pela necessidade de transformá-lo em um ambiente representativo dos interesses públicos e da sociedade, tendo como referência os principais atores sociais do setor cultural. Sua composição privilegiou a participação dos representantes dos organismos públicos e dos diversos setores culturais dos 22 municípios do estado, à exceção de Rio Branco, que já havia elaborado seu plano.

A instalação do Fórum Estadual do PEC/AC foi oficializada no seminário realizado em 28 de maio de 2012, na cidade de Rio Branco, e contou com a participação de representantes institucionais e convidados, como João Roberto Nascimento Peixe (então secretário de articulação institucional do MinC), Albino Rubim (secretário de estado de cultura da Bahia), Rosimeri Carvalho (professora na UFSC e representante da coordenação nacional do projeto), Francis Mary Alves de Lia (presidente da FEM), Eurilinda Figueiredo (então presidente da Fundação de Cultura Garibaldi Brasil), Dalmir Ferreira (presidente do ConCultura), Alexandre Barbalho (professor da Uece) e Sophia Rocha (coordenadora do PEC da Bahia), além de acadêmicos e representantes de áreas da cultura do

⁹ Para melhor compreensão ver VERDEJO, M. E. *Diagnóstico rural participativo: guia prático/DRP*. Brasília: MDA: Secretaria da Agricultura Familiar, 2006. E também CHIAVENATO, Idalberto; SAPIRO, Arão. *Planejamento estratégico: fundamentos e aplicações*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

Acre. Esse seminário cumpriu a função de dar oficialidade e visibilidade ao processo, além de criar oportunidades de troca de experiências entre os envolvidos.

Para a capacitação dos integrantes do fórum, foram realizadas oficinas que tiveram a duração de um dia e meio e foram divididas em três blocos. No primeiro, foi abordado o conceito de cultura em uma discussão dirigida com o intuito de posicionar os integrantes e despertar uma reflexão sobre o processo de participação e consciência no âmbito cultural. No segundo, foram tratados os sistemas de cultura, explorando-se conceitos, componentes desenvolvidos e a desenvolver, e o processo de adesão dos municípios e sua implementação. No terceiro bloco foi abordado o plano de cultura, abrangendo-se principalmente metodologia, instâncias de articulação e de construção, eventos, ações e prazos.

As oficinas buscaram o envolvimento de pessoas das várias manifestações culturais locais, ativistas, fruidores, protagonistas, realizadores, gestores e consumidores de cultura para que fossem constituídos os GTs. Esses grupos foram responsáveis por conduzir os passos seguintes do processo de construção do PEC e, conforme estratégia definida, contribuir para a continuidade do processo de implantação dos sistemas municipais de cultura. Além disso, os GTs seriam responsáveis pela realização dos diagnósticos/inventários da cultura local. Esse material foi utilizado para comparar e enriquecer o diagnóstico realizado até então pela equipe técnica. Sobretudo no tocante ao inventário de manifestações, que elencou espaços e equipamentos culturais e mapeou gestores e atores culturais. É importante ressaltar que, dadas as condições e realidades, as ações específicas do plano se integravam a outras ações institucionais, de forma a otimizar os gastos e a infraestrutura. Além da pauta do Plano Estadual, a constituição dos sistemas municipais, os editais de fomento à cultura da FEM e a discussão sobre a reformulação do ConCultura sempre estiveram presentes de forma indissociável. Deve-se ressaltar que a sobreposição da agenda eleitoral, as dificuldades com a aplicação das ferramentas metodológicas, o excesso de atividades e a falta de uma ação mais decisiva na divulgação se fizeram presentes e determinaram atrasos nessa etapa.

De acordo com a metodologia, o passo seguinte foi a realização efetiva do diagnóstico descritivo e analítico, realizado por meio da sistematização dos dados e informações disponíveis em cada município e da dinâmica do DRP e do SWOT, que oportunizou a feitura de uma análise da situação, diagnosticando o desenvolvimento da cultura e definindo diretrizes e prioridades.

Foram considerados os dados existentes nos órgãos públicos municipais, estaduais e federais, além de pesquisas e estudos realizados sobre a cultura acreana. Além disso, foi realizado um inventário do setor cultural, em que foram listados todos os espaços e equipamentos culturais dos municípios.

Em sua redação final, o diagnóstico incluiu um panorama histórico a partir de uma vasta pesquisa bibliográfica e um perfil socioeconômico, em que foram utilizados, principalmente, os dados do IBGE e a publicação *Acre em Números*. Na sequência, apresentou o inventário do setor cultural, radiografando sua gestão, instâncias de participação, instrumentos, recursos orçamentários, equipamentos e espaços públicos de cultura e patrimônio cultural material e imaterial. Além disso, foram identificados os instrumentos legais do setor cultural existentes em cada município e mapeadas as atividades culturais do estado.

Com base nesse diagnóstico foi possível identificar oportunidades e desafios para o setor de forma a contribuir para a construção dos princípios, objetivos, diretrizes e oportunidades para o PEC/AC, conforme mostra o quadro a seguir.

Síntese das Oportunidades e Desafios

Oportunidades	Desafios
Riqueza e diversidade biocultural do estado.	Aumento e diversificação de fontes de financiamento e fomento à cultura.
Aumento e melhoria nos indicadores de acesso à educação, à saúde e à cultura como decorrência das ações públicas.	Institucionalização dos mecanismos de planejamento e gestão da cultura de forma a superar o quadro de descontinuidade e sazonalidade, com especial ênfase na implantação de conselhos de cultura e de sistemas de informação.
Crescente importância dada à cultura por parte da população como decorrência de seu forte componente referencial e identitário.	Capacitação de todos os segmentos culturais em gestão e desenvolvimento cultural.
Idealismo e compromisso dos fazedores de cultura.	Aprimoramento dos mecanismos de participação social na área da cultura.

Fonte: Acre, 2013.

Já no prognóstico – terminologia proposta para designar a dimensão propositiva do plano –, a metodologia previu a organização, a catalogação e a pesquisa de inúmeros documentos que poderiam ser úteis para sua elaboração. Foi realizado um levantamento minucioso da memória de processos e deliberações e de outros documentos como a Constituição Estadual; as deliberações da Conferência Estadual de Cultura; as deliberações do Conselho Estadual de Cultura; o Plano Nacional de Cultura; o Plano Municipal de Cultura de Rio Branco; e documentos de fóruns e eventos ligados às áreas de interface com a cultura: educação, esporte, turismo, indígena, juventude, saúde, economia solidária, comunicação, mulheres, assistência social, meio ambiente, justiça e direitos humanos. Tudo isso resultou na criação de um banco de informações que serviu de base para a elaboração das propostas do plano.

O trabalho de compilação resultou na organização de uma complexa planilha contendo 1.286 proposições que foram organizadas de forma a facilitar a filtragem no momento da construção final do prognóstico, classificando-as por origem (de onde surgiu a proposta), ano, temática (um conjunto de *tags*), abrangência (estadual, regional ou municipal) e correspondência ao eixo temático da Conferência Nacional de Cultura. Essa planilha permitiu uma análise da natureza das propostas, de modo a possibilitar, além do trabalho de integração de propostas, a eliminação de tudo aquilo que já havia sido realizado ou que não se referia ao campo da cultura. Isso contribuiu decisivamente para o trabalho, de forma a culminar nas 104 propostas que compuseram o texto final do PEC/AC.

A partir desse trabalho de organização, síntese e pesquisa de informações, e tendo como parâmetro o diagnóstico realizado, o NE propôs ao GTI e, posteriormente, aos membros do Fórum do PEC, um modelo de organização do plano, composto de oito princípios, sete objetivos e sete diretrizes coerentes com a lei do Sistema Estadual e com o processo de trabalho. Por princípios foi entendido o conjunto de valores que serviriam de orientação. Os objetivos foram definidos como o conjunto de fins a que se deveria chegar com o conjunto de ações do plano. As diretrizes representaram o conjunto de vetores norteadores que mediavam os objetivos e o conjunto de ações.

Após exaustivas discussões, definiu-se da seguinte forma:

1. Princípios

- I – A promoção do desenvolvimento humano com pleno exercício dos direitos culturais.
- II – A universalização do acesso aos bens e serviços culturais.
- III – O respeito à diversidade das expressões culturais.
- IV – A centralidade e a transversalidade das políticas culturais no âmbito da gestão pública.
- V – A integração e a interação na execução de políticas, programas, projetos e ações que causem impacto na cultura, desenvolvidas pelos diversos órgãos e entidades das três esferas da Federação.
- VI – A complementaridade nos papéis dos agentes, entidades e órgãos culturais.
- VII – A transparência da gestão das políticas culturais, o compartilhamento das informações e a democratização dos processos decisórios com participação e controle social nas instâncias cabíveis do sistema.
- VIII – A descentralização articulada e pactuada da gestão, dos recursos e das ações.

2. Objetivos

- I – Garantir a todos os cidadãos do estado do Acre o exercício pleno de seus direitos culturais através de estratégias de universalização e descentralização.
- II – Contribuir para o processo de consolidação, criação e implementação do Sistema Estadual de Cultura e dos Sistemas Municipais de Cultura, bem como sua articulação com outros sistemas e planos setoriais no campo das políticas sociais.
- III – Garantir a identificação, o reconhecimento, a valorização, a proteção e a promoção da diversidade cultural em suas diversas dimensões étnico/raciais, de gênero, territoriais e setoriais no planejamento e execução da política pública estadual de cultura.

IV – Ampliar e consolidar o funcionamento de conselhos de políticas culturais, bem como outras instâncias setoriais e territoriais de gestão participativa da política pública de cultura.

V – Promover o intercâmbio cultural regional e internacional e a adoção de práticas colaborativas e compartilhadas da cultura.

VI – Promover o fortalecimento da economia da cultura no estado, respeitando o patrimônio cultural e socioambiental.

VII – Favorecer a articulação das políticas públicas de cultura com as demais áreas de política, como educação, turismo, meio ambiente, saúde, segurança, economia solidária, juventude, igualdade racial, política para as mulheres, LGBT e comunicação.

3. Diretrizes

Diretriz 1 – Proteção e promoção da diversidade cultural, das memórias, dos patrimônios socioambientais e culturais em suas expressões tradicionais e contemporâneas.

Diretriz 2 – Consolidação do Sistema Estadual de Cultura e de suas instâncias, processos e práticas de gestão por meio do fortalecimento do papel do Estado e da ampliação e qualificação da participação social.

Diretriz 3 – Fortalecimento, qualificação e ampliação dos processos de criação e produção artístico-culturais e de seus mecanismos de fomento.

Diretriz 4 – Democratização dos mecanismos de acesso a bens e serviços culturais e desenvolvimento de processos de formação de públicos.

Diretriz 5 – Desenvolvimento de ações transversais e intergovernamentais de forma a garantir a integração da cultura a outras políticas públicas.

Diretriz 6 – Fortalecimento da economia da cultura no estado com base em princípios e práticas sustentáveis e colaborativas.

Diretriz 7 – Ampliação e consolidação dos meios de difusão e reflexão crítica da cultura e dos mecanismos de intercâmbio e cooperação.

No desenvolvimento do trabalho com as 1.286 proposições, cada uma foi analisada individualmente de forma a permitir sua indexação às sete diretrizes do PEC. Cada proposição foi agrupada na diretriz correspondente, mesmo que pudesse ser relacionada também a outra de forma menos abrangente. Em seguida, iniciou-se o processo de exclusão e de fusão das proposições. Excluía-se o que não se aplicava ao plano (ou seja, aquilo que extrapolava o campo da cultura) ou que já havia sido realizado e fundiam-se as proposições que se repetiam ou se complementavam.

Em seguida, as proposições foram classificadas de acordo com seus textos em estratégias e ações, diferenciando-as em dois grupos: as primeiras ao *como fazer* e as segundas ao *o que fazer*. Cada ação foi relacionada à estratégia correspondente e cada estratégia por sua vez a uma diretriz. Nesse ponto, as 1.286 proposições foram reduzidas a cerca de 200, considerando-se as operações de exclusão e fusão. Esse foi o material levado às escutas em todos os municípios do estado e na capital¹⁰.

As escutas presenciais conseguiram reunir um número maior de participantes se comparado ao das oficinas de criação dos grupos nos municípios. Os participantes tiveram a oportunidade de opinar sobre cada uma das diretrizes, estratégias e ações apresentadas. Em cada seção de consulta, o mediador lia o conteúdo e os participantes eram convidados a opinar se concordavam com o texto, se desejavam sua exclusão, ou uma alteração de conteúdo ou a inclusão de uma nova proposta. Além disso, foram feitas correções de redação.

Após esse processo, o material foi novamente organizado e todas as propostas de acréscimo, supressão e alteração foram analisadas pelo NE, buscando-se aferir coerência entre as sugestões e os conteúdos originais das propostas, além de sua aplicabilidade a um plano estadual. Ao final, a planilha do PEC foi aprovada com 104 ações.

Outra metodologia utilizada foi buscar reconhecer quais diretrizes secundárias se relacionavam às ações, de forma a localizar redes de convergência e descobrir ações mais capilares. No entendimento do GTI, quanto maior a capilaridade de uma ação, maior seria sua força no plano. O resultado dessa última etapa foi a elaboração de uma espécie de matriz de influência, na qual se identificavam tais pontos de convergência entre ações e diretrizes. O quadro a seguir exemplifica a metodologia empregada:

¹⁰ Também foi programada uma escuta virtual que, entretanto, não funcionou de forma efetiva, seja pela falta de divulgação, seja pelas dificuldades de acesso à internet no estado, seja ainda pela preferência de métodos presenciais.

MATRIZ DE CRUZAMENTO

DIRETRIZ 3 – Fortalecimento, qualificação e ampliação dos processos de criação, produção e circulação artístico-culturais e de seus mecanismos de fomento.	D 1	D 2	D 3	D 4	D 5	D 6	D 7
ESTRATÉGIA 1 / DIRETRIZ 3 Facilitar a difusão e a distribuição da produção cultural das diferentes áreas e segmentos.							
AÇÃO 33 / ESTRATÉGIA 1 / DIRETRIZ 3 Criar e implementar um programa de distribuição e circulação de produtos e grupos culturais acrianos dentro e fora do estado.							
AÇÃO 34 / ESTRATÉGIA 1 / DIRETRIZ 3 Estimular e apoiar redes de ativismo e intercâmbio cultural dentro e fora do estado.							
ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Valorizar artistas, fazedores e grupos culturais, fortalecendo e promovendo a produção e as manifestações culturais existentes.							
AÇÃO 35 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Criar programa para valorizar e promover as manifestações e as práticas culturais contemporâneas urbanas e rurais.							
AÇÃO 36 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Incentivar a criação e a organização de grupos e entidades culturais nas diversas áreas por meio de processos formativos e assessoria técnica.							
AÇÃO 37 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Criar mecanismos de incentivo à aquisição de equipamentos necessários ao desenvolvimento de ações culturais.							
AÇÃO 38 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Criar programa de capacitação de produtores culturais.							
AÇÃO 39 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Apoiar iniciativas de difusão e debate do novo marco regulatório do direito autoral e da propriedade intelectual.							
AÇÃO 40 / ESTRATÉGIA 2 / DIRETRIZ 3 Garantir maior participação dos artistas e fazedores de cultura locais na programação de eventos culturais promovidos com recursos públicos.							

Fonte: Minuta do PEC/AC.

Finalizado esse processo, o GTI passou a se dedicar à construção das metas do plano, considerando o desafio de objetivar as propostas e permitir seu acompanhamento na execução. Nesse ponto, as dificuldades foram grandes, dada a inexistência de um sistema de informações e indicadores.

A primeira atividade realizada foi a construção de um conjunto de índices e indicadores para cada diretriz, baseados nas informações existentes em cada setor do órgão gestor da cultura no estado. Feito isso, foram indexadas as propostas de ação relacionadas a cada índice e o conjunto de indicadores, resultando em um conjunto de vetores assim organizados:

Diretriz 1

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de proteção da diversidade	(1) Número de identificações e registros das manifestações culturais presentes no Acre. (2) Número de pesquisas sobre a diversidade cultural nas universidades.	DPHC/Dedisa/ Iphan/OGMCs/ IBGE/Acre em Números/IES	1, 5, 10, 11
Índice de promoção da diversidade	(1) Número de espaços desenvolvendo ações, estudos e pesquisas sobre diversidade cultural. (2) Número de creditações concedidas a fazedores culturais populares e tradicionais. (3) Número de ações de promoção da diversidade cultural realizadas nas comunidades tradicionais com apoio do poder público.	DPHC/Dedisa/ Setul/OGMCs/ Sema/SEE/ SEJUDH/Aepi/ CEDDHEP/ Cernegro	1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 16
Índice de proteção do patrimônio imaterial	(1) Número de inventários e registros de manifestações de saberes e fazeres. (2) Número de instrumentos legais aperfeiçoados e/ou criados. (3) Registro de memórias e personagens culturais.	DPHC/Iphan/ OGMCs	1, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 17, 18
Índice de promoção do patrimônio imaterial	(1) Número de pesquisas, produções e publicações referentes ao patrimônio material e imaterial do Acre. (2) Número de atividades educativas sobre patrimônio e memórias.	DPHC/Iphan/ OGMCs/Ufac	1, 2, 3, 4, 5, 7, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18
Índice de proteção do patrimônio material	(1) Número de bens tombados. (2) Número de restaurações e manutenções dos bens protegidos.	DPHC/Iphan/ OGMCs	7, 9, 10, 13, 15, 17, 18
Índice de promoção do patrimônio material	(1) Número de ações de educação patrimonial. (2) Número de visitantes dos espaços de memória. (3) Número de pesquisas, produções e publicações referentes ao patrimônio material e imaterial do Acre.	DPHC/Iphan/ OGMCs	4, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Diretriz 2

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de fortalecimento do papel do estado	(1) Número de conselheiros, gestores e servidores do setor cultural capacitados. (2) Número de ações articuladas com prefeituras e núcleos regionais estruturados. (3) Número de sistemas e órgãos gestores de cultura criados e/ou estruturados. (4) Número de acessos e SMIIICs vinculados ao SEIIC. (5) Número de espaços/equipamentos culturais com gestão e uso regulamentados.	DPC/TI/Áreas Finalísticas-FEM	19, 20, 21, 22 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31
Índice de ampliação e qualificação da participação social	(1) Número de conselheiros, gestores e servidores da cultura capacitados. (2) Número de participantes em conferências, fóruns, redes e conselhos de cultura. (3) Número de espaços/equipamentos culturais com gestão e uso regulamentados.	DPC/TI/Áreas Finalísticas-FEM/ Redes/Conselhos de Cultura	20, 22, 23, 26, 28, 31, 32

Diretriz 3

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de difusão e distribuição de produtos artístico-culturais	(1) Número de veiculação de áudio e audiovisual nos MCS. (2) Número de produtos culturais circulados e/ou comercializados.	Casa do Artesão/ Fundac/Dartes/ SEPN/Ecosol	33, 34, 39, 40, 44
Índice de valorização, fortalecimento, promoção e fomento à produção cultural	(1) Número de mecanismos de fomento à cultura. (2) Número de iniciativas, grupos e entidades fomentadas. (3) Quantitativo de investimentos realizados. (4) Número de grupos criados.	Defic-FEM/MinC/ Órgãos Gestores Municipais	35, 36, 37, 41, 42, 43, 44
Índice de formação e qualificação artístico-cultural	(1) Número de pessoas formadas ou qualificadas. (2) Número de grupos e entidades culturais criados e organizados.	Usina de Arte/Emac/ IDM/SEE/ Ifac/Ufac	36, 38, 45, 46, 47, 48, 50

Diretriz 4

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de promoção, ampliação e diversificação da oferta de bens e serviços artístico-culturais	(1) Número de eventos e iniciativas culturais incentivados/apoiados. (2) Número de grupos culturais comunitários criados.	Áreas Finalísticas- FEM/OGMC/ SEIC/SMIICs	50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60
Índice de formação de público nas áreas das artes, memória e leitura	(1) Número de atividades de formação ofertadas. (2) Número de atendimentos.	Áreas Finalísticas- FEM/OGMC/ SEIC/SMIICs	51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58
Índice de acessibilidade a bens e serviços culturais	(1) Número de equipamentos adaptados e/ou construídos adequadamente. (2) Número de pessoas com deficiência e públicos específicos atendidos.	Áreas Finalísticas- FEM/OGMC/ SEIC/SMIICs	53, 55, 56, 57, 59, 60, 61

Diretriz 5

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de proteção dos patrimônios histórico, cultural e ambiental	(1) Número de parcerias com órgãos afins para desenvolver ações de educação patrimonial. (2) Número de demarcações de terra de populações tradicionais. (3) Número de visitantes em comunidades tradicionais em ações de turismo. (4) Número de regulamentos de espaços de turismo, esporte e lazer.	DPHC/Iphan/ OGMCs/Aepi/ Setul/SEE/IMAC/ Incrá/Iteracre/ Sema/Funai/Ibama	62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71
Índice de formação artístico-cultural e de público	(1) Número de atividades de formação ofertadas. (2) Número de atendimentos. (3) Número de parceria com órgãos de educação.	Áreas Finalísticas/ SEE/OGMCs/ SEIIC/SMIICs/ Semes	66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78
Índice de promoção de intercâmbio e cooperação artístico-cultural	(1) Número de ações de intercâmbio e cooperação artístico-cultural. (2) Número de consórcios intermunicipais criados e/ou dinamizados.	Áreas Finalísticas/ SEE/OGMCs/ SEIIC/SMIICs/ Semes/Consórcios	67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

Diretriz 6

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de promoção do potencial econômico da cultura	(1) Número de empreendedores culturais capacitados e formalizados. (2) Número de artistas inseridos no mercado de trabalho. (3) Número de parcerias com empresas e instituições afins. (4) Número de organizações artístico-culturais criadas e fortalecidas. (5) Número de parcerias estabelecidas.	Áreas Finalísticas- FEM/ Sebrae/ Setul/ERMCS/ SEPN/ Senac/MTE/ RAC/OGMCs e Prefeituras/ERB- MinC/Aepi/ Sema	82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90
Índice de promoção de práticas sustentáveis e colaborativas	(1) Número de organizações artístico-culturais criadas e fortalecidas. (2) Número de parcerias estabelecidas. (3) Número de produtos culturais circulados e/ou comercializados. (4) Número de eventos e iniciativas culturais incentivados/apoiados.	Áreas Finalísticas- FEM/ Sebrae/ Setul/ERMCS/ SEPN/ Senac/MTE/ RAC/OGMCs e Prefeituras/ERB- MinC/ Aepi/Sema	82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

Diretriz 7

ÍNDICE	INDICADORES	FONTES DE INFORMAÇÃO	AÇÕES INDEXADAS
Índice de difusão das manifestações tradicionais	(1) Número de artistas e fazedores capacitados para o uso de mídias livres. (2) Número de acesso às mídias livres. (3) Número de acesso a espaços de leitura e memória. (4) Número de livros retirados. (5) Número de conferências, fóruns, seminários e palestras.	Áreas Finalísticas/ RAC/Fundac/ Aepi/Ufac/SEE/ OGMCs/Semes	91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 104
Índice de difusão das manifestações contemporâneas	(1) Número de artistas e fazedores capacitados para o uso de mídias livres. (2) Número de acesso às mídias livres. (3) Número de acesso a espaços de leitura e memória. (4) Número de livros retirados. (5) Número de conferências, fóruns, seminários e palestras.	Áreas Finalísticas/ RAC/Fundac/ Aepi/Ufac/SEE/ OGMCs/Semes	91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 104
Índice de fomento ao processo de reflexão crítica	(1) Número de acesso a espaços de leitura e memória. (2) Quantitativo de recursos financeiros disponibilizados. (3) Número de conferências, fóruns, seminários e palestras. (4) Número de editoras existentes e livros publicados. (5) Número de jornalistas culturais.	Áreas Finalísticas/ RAC/Fundac/ Aepi/Ufac/SEE/ OGMCs/Semes	91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104
Índice de fomento à pesquisa artístico-cultural	(1) Número de pesquisas artístico-culturais realizadas. (2) Quantitativo de recursos financeiros disponibilizados. (3) Número de editoras existentes e livros publicados.	Áreas Finalísticas/ RAC/Aepi/ Ufac/ SEE/OGMCs/ Semes	91, 100, 101, 102

A partir desse trabalho, foi possível construir um conjunto de metas, de forma a exprimir, de um lado, o conjunto de anseios e necessidades e, de outro, o imperativo da exequibilidade, do acompanhamento e da avaliação.

Seguindo os mesmos princípios da objetividade, e dialogando com as metas do PNC, o PEC/AC, que será objeto de lei estadual, foi organizado em 53 metas objetivas e passíveis de ser monitoradas e avaliadas. São elas:

METAS DO PLANO ESTADUAL DE CULTURA DO ACRE ENVIADAS À III CONFERÊNCIA ESTADUAL DE CULTURA

Meta 1: Sistema Nacional de Cultura institucionalizado e implementado em 100% das Unidades da Federação (UFs) e em 60% dos municípios com sistemas de cultura institucionalizados e implementados.

Meta 2: 100% das Unidades da Federação (UFs) e 60% dos municípios atualizando o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC).

Meta 3: Cartografia da diversidade das expressões culturais em todo o território brasileiro realizada.

Meta 4: Política nacional de proteção e valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais implantada.

Meta 5: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural implantado, com 100% das Unidades da Federação (UFs) e 60% dos municípios com legislação e política de patrimônio aprovadas.

Meta 6: 50% dos povos e comunidades tradicionais e grupos de culturas populares que estiverem cadastrados no Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) atendidos por ações de promoção da diversidade cultural.

Meta 7: 100% dos segmentos culturais com cadeias produtivas da economia criativa mapeados.

Meta 8: 110 territórios criativos reconhecidos.

Meta 9: 300 projetos de apoio à sustentabilidade econômica da produção cultural local.

Meta 10: Aumento em 15% do impacto dos aspectos culturais na média nacional de competitividade dos destinos turísticos brasileiros.

Meta 11: Aumento em 95% do emprego formal do setor cultural.

Meta 12: 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de arte no currículo escolar regular, com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural.

Meta 13: 20 mil professores de arte das escolas públicas com formação continuada.
Meta 14: 100 mil escolas públicas de educação básica desenvolvendo permanentemente atividades de arte e cultura.
Meta 15: Aumento em 150% de cursos técnicos, habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo da arte e cultura, com proporcional aumento de vagas.
Meta 16: Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas do conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, ao patrimônio cultural e às demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas.
Meta 17: 20 mil trabalhadores da cultura com saberes reconhecidos e certificados pelo Ministério da Educação (MEC).
Meta 18: Aumento em 100% do total de pessoas qualificadas anualmente em cursos, oficinas, fóruns e seminários com conteúdo de gestão cultural, linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura.
Meta 19: Aumento em 100% do total de pessoas beneficiadas anualmente por ações de fomento à pesquisa, à formação, à produção e à difusão do conhecimento.
Meta 20: Média de quatro livros lidos fora do aprendizado formal por ano, por cidadão brasileiro.
Meta 21: 150 filmes brasileiros de longa-metragem lançados ao ano em salas de cinema.
Meta 22: Aumento em 30% do número de municípios brasileiros com grupos de atividade nas áreas de teatro, dança, circo, música, artes visuais, literatura e artesanato.
Meta 23: 15 mil Pontos de Cultura em funcionamento, compartilhados entre o Governo Federal, as Unidades da Federação (UFs) e os municípios integrantes do Sistema Nacional de Cultura (SNC).
Meta 24: 60% dos municípios de cada macrorregião do país com produção e circulação de espetáculos e atividades artísticas e culturais fomentados com recursos públicos federais.
Meta 25: Aumento em 70% das atividades de difusão cultural em intercâmbio nacional e internacional.
Meta 26: 12 milhões de trabalhadores beneficiados pelo Programa de Cultura do Trabalhador (Vale-Cultura).
Meta 27: 27% de participação dos filmes brasileiros na quantidade de bilhetes vendidos nas salas de cinema.

Meta 28: Aumento em 60% do número de pessoas que frequentam museus, centros culturais, cinemas e espetáculos de teatro, circo, dança e música.
Meta 29: 100% de bibliotecas públicas, museus, cinemas, teatros, arquivos públicos e centros culturais atendendo aos requisitos legais de acessibilidade e desenvolvendo ações de promoção da fruição cultural por parte das pessoas com deficiência.
Meta 30: 37% dos municípios brasileiros com cineclubes.
Meta 31: Municípios brasileiros com algum tipo de instituição ou equipamento cultural, entre eles museu, teatro ou sala de espetáculo, arquivo público ou centro de documentação, cinema e centro cultural, na seguinte distribuição.
Meta 32: 100% dos municípios brasileiros com ao menos uma biblioteca pública em funcionamento.
Meta 33: 1.000 espaços culturais integrados ao esporte e ao lazer em funcionamento.
Meta 34: 50% de bibliotecas públicas e museus modernizados.
Meta 35: Gestores capacitados em 100% das instituições e equipamentos culturais apoiados pelo MinC.
Meta 36: Gestores de cultura e conselheiros capacitados em cursos promovidos ou certificados pelo MinC em 100% das Unidades da Federação (UFs) e 30% dos municípios, entre os quais todos possuem mais de 100 mil habitantes.
Meta 37: 100% das Unidades da Federação (UFs) e 20% dos municípios, sendo 100% das capitais e 100% dos municípios com mais de 500 mil habitantes, com secretarias de cultura exclusivas instaladas.
Meta 38: Instituição pública federal de promoção e regulação de direitos autorais implantada.
Meta 39: Sistema unificado de registro público de obras intelectuais protegidas pelo direito de autor implantado.
Meta 40: Disponibilização na internet dos seguintes conteúdos, que estejam em domínio público ou licenciados: 100% das obras audiovisuais do Centro Técnico Audiovisual (CTAv) e da Cinemateca Brasileira; 100% do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); 100% dos inventários e das ações de reconhecimento realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); 100% das obras de autores brasileiros do acervo da Fundação Biblioteca Nacional (FBN); 100% do acervo iconográfico, sonoro e audiovisual do Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte).
Meta 41: 100% de bibliotecas públicas e 70% de museus e arquivos disponibilizando informações sobre seu acervo no SNIIC.

Meta 42: Política para acesso a equipamentos tecnológicos sem similares nacionais formulada.
Meta 43: 100% das Unidades da Federação (UFs) com um núcleo de produção digital audiovisual e um núcleo de arte tecnológica e inovação.
Meta 44: Participação da produção audiovisual independente brasileira na programação dos canais de televisão, na seguinte proporção: 25% nos canais da TV aberta e 20% nos canais da TV por assinatura.
Meta 45: 450 grupos, comunidades ou coletivos beneficiados com ações de Comunicação para a Cultura.
Meta 46: 100% dos setores representados no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) com colegiados instalados e planos setoriais elaborados e implementados.
Meta 47: 100% dos planos setoriais com representação no Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) com diretrizes, ações e metas voltadas para a infância e a juventude.
Meta 48: Plataforma de governança colaborativa implementada como instrumento de participação social com 100 mil usuários cadastrados, observada a distribuição da população nas macrorregiões do país.
Meta 49: Conferências Nacionais de Cultura realizadas em 2013 e 2017, com ampla participação social e envolvimento de 100% das Unidades da Federação (UFs) e 100% dos municípios que aderiram ao Sistema Nacional de Cultura (SNC).
Meta 50: 10% do Fundo Social do Pré-Sal para a cultura.
Meta 51: Aumento de 37% acima do Produto Interno Bruto (PIB) dos recursos públicos federais para a cultura.
Meta 52: Aumento de 18,5% acima do PIB da renúncia fiscal do governo federal para incentivo à cultura.
Meta 53: 4,5% de participação do setor cultural brasileiro no PIB.

Fonte: Acre, 2013.

Conclusões

Em seu conjunto, o processo de construção do PEC/Acre mostrou-se muito rico e complexo, promovendo a oportunidade, a todos que nele se envolveram, de uma efetiva experiência de participação social e planejamento público. As dificuldades, como a sobreposição entre seu cronograma e o calendário eleitoral municipal, e entre as atividades do plano e as atividades cotidianas do órgão gestor estadual, o número reduzido de funcionários e as dificuldades de comunicação, tornaram o trabalho por vezes moroso, mas não menos rico e transformador. Mesmo com tantas dificuldades, observa-se um avanço significativo na compreensão – tanto por parte de gestores públi-

cos quanto de representantes da sociedade civil – do desafio de integrar o contexto político institucional estadual, as diversas realidades municipais e a metodologia de diagnóstico e prognóstico a uma temporalidade decenal.

A troca de experiências com equipes de outros estados e o acompanhamento do desenvolvimento das atividades em outros contextos permitiram também uma percepção mais estrutural e integrada tanto das dificuldades quanto dos desafios para a construção de políticas culturais de forma estratégica e participativa.

O processo indicou ainda a necessidade de se adotar uma perspectiva processual e convergente das diversas instâncias componentes dos sistemas de cultura. Ou seja, ao contrário de um pensamento linear e sucessivo, que pressupõe cada componente do sistema como origem do seguinte, no Acre a experiência indica que a melhor metodologia é trabalhar com a simultaneidade, fazendo o trabalho sobre o plano acelerar a constituição do sistema estadual e o amadurecimento de um novo modelo de composição do ConCultura.

Diferentemente de uma perspectiva linear, trabalhou-se com uma postura dialética, em que o processo de construção do plano foi encarado como um propulsor para a atualização do agendamento político e institucional das políticas de cultura no estado.

Referências bibliográficas

ACRE. *Minuta do Plano Estadual de Cultura*, no prelo, 2012.

ACRE. *Acre em números*. Rio Branco: Secretaria de Estado de Planejamento (Seplan): Departamento de Estudos e Pesquisas (DEP), 2012.

CHIAVENATO, Idalberto; SAPIRO, Arão. *Planejamento estratégico: fundamentos e aplicações*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

FIGUEIREDO, Eurilinda. Sistema municipal de cultura de Rio Branco: relato da experiência. In: BURLAMAQUI, Flávia. *Gestão e financiamento da cultura de Rio Branco (2005-2012)*. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura Garibaldi Brasil, 2012.

IBGE. Censo demográfico 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>. Acesso em: 2 nov. 2014.

MACHADO, Flávia Burlamaqui; BARROS, José Márcio. O Acre e o Brasil: continuidades e singularidades nas políticas culturais. In: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2013.

RIO BRANCO. Plano Municipal de Cultura. Disponível em: <http://culturarb.blogspot.com.br/2012/12/plano-de-cultura-de-rio-branco-acre.html>. Acesso em: 2 nov. 2014.

VERDEJO, M. E. *Diagnóstico rural participativo: guia prático/DRP*. Brasília: MDA: Secretaria da Agricultura Familiar, 2006.

PONTOS DE CULTURA E PLANOS MUNICIPAIS: PERSPECTIVAS DA COOPERAÇÃO FEDERATIVA

Luana Vilutis¹

1. Introdução

Propomos aqui uma reflexão acerca dos impactos de formulações nacionais no planejamento de políticas culturais locais e do alcance do papel regulatório e redistributivo do Estado no fortalecimento institucional dessas políticas. Esses desafios serão abordados com ênfase nos planos municipais de cultura contemplados no Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura, realizado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pelo Ministério da Cultura (MinC). A análise proposta focará a previsão de implementação de Pontos de Cultura em sete planos municipais aprovados em lei.

Primeiramente, recuperaremos alguns desafios do processo de planejamento, com destaque para a especificidade do setor público da cultura. A implementação do Sistema Nacional de Cultura (SNC), seus alcances e as limitações de sua institucionalização serão tratados em uma perspectiva atual, trazendo aportes da 3ª Conferência Nacional de Cultura e dados do processo de adesão dos entes federados ao SNC.

Em seguida, a reflexão focará as metas de implementação de Pontos de Cultura em âmbito municipal. A partir de uma leitura dos planos de cultura, será possível relacionar essas metas tanto com o diagnóstico atual do desenvolvimento cultural municipal quanto com a visão de futuro da política cultural para os próximos dez anos. A existência de Pontos de Cultura nos municípios e sua projeção, bem como a relação dessas metas com os objetivos e os resultados esperados no plano de cultura são algumas das análises que realizaremos aqui. Em seguida, será feita uma reflexão acerca dos alcances e contribuições das metas municipais de implantação de Pontos de Cultura para a política cultural prevista no Plano Nacional de Cultura (PNC).

A metodologia adotada é a análise documental, tendo os planos municipais de cultura e suas referidas leis como principal fonte de estudo. Embora a pesquisa de campo não estivesse prevista no escopo do trabalho, ela é altamente recomendada para maior aprofundamento dos dados e reflexões.

O Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura insere-se no contexto de implementação do SNC, cujo desafio de federalização da política cultural brasileira prevê a capacitação de gestores e conselheiros de cultura para a construção dos sistemas subnacionais de cultura².

Para 2020, o PNC prevê que 3.339 municípios tenham sistemas de cultura institucionalizados e implementados.

¹ Doutoranda em cultura e sociedade na UFBA e analista técnica do Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura.

² Descrições e análises do projeto, seus alcances, metodologia e impacto podem ser encontrados em VILUTIS, 2014, e AZEVEDO, 2014.

Além disso, está previsto que o MinC promova a capacitação de gestores e conselheiros de cultura de 1.670 municípios, nos quais estão contemplados os 283 municípios com população acima de 100 mil habitantes³.

O projeto foi realizado entre janeiro de 2012 e junho de 2013 pela Escola de Administração da UFBA em parceria com as secretarias de Articulação Institucional e de Políticas Culturais do MinC. Foram contemplados 20 municípios, dos quais 12 capitais e 8 cidades de regiões metropolitanas⁴. A escolha dos municípios foi feita pelo Fórum Nacional de Dirigentes e Secretários de Cultura de Capitais e Municípios de Região Metropolitana em conjunto com o MinC.

Treze municípios concluíram seus planos de cultura no período de execução do projeto e desses 13 planos finalizados há 7 aprovados em lei. São esses documentos formalizados e instituídos que compõem a análise deste artigo. Trata-se dos planos municipais de cultura de Campo Grande (MT); Fortaleza (CE); Joinville (SC); Laranjeiras (SE); Santa Luzia (MG); São Caetano do Sul (SP); e São Leopoldo (RS).

O processo de aprovação desses planos reúne diversos aspectos relevantes. O tempo de institucionalização legal do documento pode ultrapassar o de elaboração, o que torna fundamental contar com a participação do legislativo na construção do documento. O período de aprovação dos documentos aqui analisados variou de dezembro de 2012 a dezembro de 2013.

O formato dos documentos também variou; excetuando o plano de São Leopoldo, nenhum outro inseriu suas metas no corpo da lei de aprovação. De modo geral, as leis são mais enxutas e dispensam o diagnóstico do desenvolvimento cultural do município. Nos casos analisados, essas informações constam no Plano Municipal de Cultura, documento validado pelo Conselho de cultura e que acompanha a lei.

Foram vários os fatores que interferiram no processo de elaboração dos planos, dificultando a conclusão do documento nos demais municípios. Não cabe aqui esmiuçá-los, já que o foco da análise é outro, mas é importante destacar uma das principais fragilidades encontradas por relacionar-se a uma característica histórica da política cultural brasileira. Trata-se da descontinuidade administrativa. O projeto foi realizado em ano eleitoral, e a mudança de governo em muitos municípios afetou e interrompeu o processo de elaboração dos planos. Porém, houve casos, como alguns dos municípios que analisaremos aqui, em que os planos foram aprovados na Câmara Municipal após a mudança de governo.

Nesses contextos, o papel do Conselho Municipal de Política Cultural foi fundamental e assegurou a continuidade exitosa do trabalho. É o caso do processo de aprovação dos planos de Santa Luzia e São Caetano do Sul. A participação de servidores públicos efetivos no processo de elaboração do plano diminuiu os riscos de instabilidades provocadas por uma mudança de governo. Em São Leopoldo isso se revelou imprescindível para a continuidade do trabalho e a aprovação do plano.

³ Esses dados dizem respeito às metas de número 1 e 36 do PNC.

⁴ As capitais são Aracaju; Belo Horizonte; Campo Grande; Florianópolis; Fortaleza; João Pessoa; Manaus; Porto Alegre; Recife; Rio de Janeiro; São Luís; e Vitória. Os oito municípios de região metropolitana são Betim (MG); Joinville (SC); Laranjeiras (SE); Olinda (PE); Sabará (MG); Santa Luzia (MG); São Caetano do Sul (SP); e São Leopoldo (RS).

2. A cultura do planejamento como desafio para o planejamento da cultura

Por mais diferentes que sejam os desafios de implementação do SNC, podemos identificar traços comuns em todos eles, traços com relação direta com a cultura de planejamento predominante em toda a administração pública brasileira. A falta de incorporação e aderência dos documentos formais na dinâmica real das instituições é aspecto-chave da reflexão que queremos fazer aqui. Embora não se trate de aspecto específico do campo da cultura, essa desconexão vem se somar à tradição de ausências marcantes da política cultural brasileira⁵. O baixo orçamento da pasta da cultura nos governos municipais, estaduais e nacional reforça o quadro inexpressivo que a cultura representou e representa no rol das políticas prioritárias. O reconhecimento da política cultural como ação estratégica para o desenvolvimento é ainda algo a ser conquistado no Brasil, e essa é uma realidade tanto em âmbito local quanto nacional. O esforço de planejamento da política cultural no Brasil requer, antes de tudo, esse reconhecimento.

A gestão pública do setor cultural abarca uma complexidade ainda maior, oriunda da expressão multidimensional da cultura. Além de conseguir incorporar os conteúdos dos documentos formais no funcionamento cotidiano das instituições do setor público e do campo cultural, é fundamental que esse processo de planejamento contemple as múltiplas dimensões da cultura. Por ser extremamente diversa e subjetiva, a cultura requer planejamentos dinâmicos e participativos, que dialoguem e assimilem constantemente a readequação, a atualização e a reinvenção próprias de seu universo. Isso requer criatividade e inovação, não só para lidar com a essência transformadora da cultura, mas também para poder superar as limitações de infraestrutura e formação profissional existentes no setor público da cultura.

Outro aspecto que confere maior qualidade e legitimidade ao planejamento é a amplitude do seu caráter participativo. O envolvimento de organizações da sociedade civil, de instituições privadas, de órgãos públicos, dos legislativos e das diversas instâncias de controle social é aspecto necessário para garantir um processo legal, autêntico e fidedigno. É a participação social o que garante que os planos não sejam documentos descolados da realidade concreta do setor. O fato de a participação social ocorrer desde o processo de planejamento e elaboração dos planos contribui para que mais pessoas se apropriem desse instrumento, o que por sua vez favorece o acompanhamento da gestão pública, aumenta a transparência do processo e qualifica a execução do plano.

Para que a abordagem participativa do planejamento seja efetiva e ocorra ao longo de todo o processo de elaboração de um plano municipal de cultura, é preciso pensar na comunicação. Ações de divulgação, sistematização, difusão e monitoramento são chaves para evitar a desconstrução do processo de trabalho ou sua desconfiguração.

O planejamento em qualquer área é algo custoso, em termos de recursos financeiros e de tempo. Para atender a esse custo e tempo, é necessário haver equipe, diálogo intersetorial e ferramentas de planejamento – aspectos dos quais o setor público da cultura também carece. Contar com uma equipe qualificada no órgão público, disponível para trabalhar na elaboração do plano e com informações sobre o setor, configura-se como cenário ideal para a instalação do processo de planejamento.

Mas, muitas vezes, não é esse o contexto encontrado, e a falta de informações é uma das fragilidades mais recorrentes no setor público da cultura, o que impacta diretamente no processo de planejamento. A ausência de informações diz respeito à falta de dados sistematizados, de pesquisas e levantamentos recorrentes, mas também ao desconhecimento dos resultados das conferências de cultura realizadas no município por parte do órgão público. A descontinuidade político-institucional aliada à falta de assimilação dos documentos, pesquisas, planejamentos e sistematizações também contribui para esse cenário ao provocar uma perda do acúmulo, da memória e do legado institucional, gerando um constante recomeço do trabalho a cada novo governo.

O exercício do planejamento de políticas públicas, de modo geral, requer uma linguagem própria e o domínio de um conjunto de ferramentas de gestão; a correlação desse planejamento com o orçamento público da cultura é aspecto-chave para o êxito de sua execução. No entanto, nas políticas públicas de cultura do Brasil, a conexão do planejamento com o orçamento é muito recente e algo ainda a ser alcançado em muitas localidades. Soma-se a isso a importância do diálogo intersetorial: a participação de outras pastas da gestão pública, como o planejamento, a fazenda, a educação, a comunicação e o turismo, é de extrema relevância para o planejamento público e determinante para a formulação de um plano de cultura consistente.

Além de promover a intersetorialidade, o diálogo e a construção conjunta do plano de cultura contribui para conferir maior viabilidade ao instrumento. Um exemplo que revela essa contribuição é a projeção orçamentária do plano, aspecto fundamental para que o documento seja exequível e tenha conexão com outros instrumentos de planejamento público, como o Plano Plurianual (PPA), a Lei de Diretrizes Orçamentárias (LDO) e a Lei Orçamentária Anual (LOA).

Equipes reduzidas e pouco capacitadas somadas à ausência de documentos e pesquisas sobre a gestão cultural do município configuram um cenário muito recorrente no setor público de âmbito municipal. Nesses casos, o processo de planejamento deve partir dessa realidade, conhecê-la e estruturar o seu trabalho a partir dela, justamente projetando formas e caminhos para transformá-la. Uma das explicações para a precariedade de infraestrutura e a pouca formação profissional da equipe técnica dos órgãos municipais de cultura pode ser encontrada no caráter recente dos órgãos públicos de cultura dos municípios brasileiros.

Pesquisas revelam que mais de dois terços das secretarias exclusivas de cultura foram criadas na última década. Em 2006, apenas 4,2% dos municípios brasileiros possuíam uma secretaria exclusiva de cultura. Em 2012 esse dado triplicou, alcançando a média nacional de 13,5%. Nos municípios entre 100 mil e 500 mil habitantes, a porcentagem de secretarias exclusivas aumenta para 36%, o que revela a grande diferença entre os municípios pequenos e a média nacional. É interessante notar que houve um recuo na quantidade de municípios com fundação pública à frente do órgão gestor da cultura. Em 2006, esse dado correspondia a 2,6% dos municípios e, em 2012, chegou a 2,1% (IBGE, 2013).

O aumento do número de municípios com secretaria exclusiva de cultura no Brasil é indicativo do avanço da institucionalização das políticas culturais brasileiras. Entretanto, sabemos que mais do que o formato do órgão de cultura é fundamental que ele disponha de orçamento próprio. Como a maioria dos órgãos municipais de cultura surgiu nos últimos cinco anos, a composição e a qualificação de seu corpo técnico são uma necessidade significativa, urgente e atual.

⁵ Autoritarismos, instabilidades e ausências compõem as três tristes tradições da política cultural do Estado brasileiro, segundo Rubim (2007).

Vemos que há questões estruturais afetando diretamente o processo de planejamento, o que não é exclusividade do campo cultural, mas tem relação com a execução de políticas públicas de modo geral. Informação, qualificação, profissionalização e articulação intersetorial são algumas delas. Além disso, identificamos uma realidade conjuntural que interfere no processo de planejamento. A crise de representatividade política que o país atravessa também afeta processos legítimos e inovadores de planejamento e prospecção das políticas públicas. No caso da cultura, por ser a primeira vez, em contexto democrático, que vivemos a oportunidade de planejar a política cultural para um período de dez anos, identificamos uma brecha que permite atenuar essa descrença. No entanto, o equilíbrio entre descrença e esperança muitas vezes não acontece e a desmotivação expressa na falta de engajamento, tanto da sociedade civil quanto dos dirigentes do órgão público, é notada e representa um desafio a ser superado para alcançar um planejamento participativo.

Para os representantes do poder público, a perspectiva de repasse de recursos financeiros do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para os fundos municipais entusiasma e motiva a adesão ao SNC. Apresenta-se a possibilidade de estruturar as políticas culturais. Mas a previsão de um planejamento, uma consulta ou mapeamento oferece resistência e questionamentos, especialmente por parte de organizações da sociedade civil que participam há muitos anos dos espaços de discussão e formulação de políticas culturais e identificam poucos avanços concretos.

Aqui voltamos à variável do tempo de planejamento e execução das políticas. É possível identificar um descompasso entre a urgência das necessidades do setor cultural e o tempo em que são reconhecidas e atendidas pelas políticas públicas de cultura. Em âmbito nacional, podemos pensar no próprio SNC, cujo processo de formulação, discussão e construção já superou uma década. Sem dúvida, há inúmeros avanços nesse período, e o histórico do PNC elaborado pelo MinC (BRASIL, 2012; BRASIL, 2013a) permite ver isso claramente. Mas a passagem dos avanços institucionais para a transformação concreta da vida cultural das pessoas leva ainda mais tempo para experimentada.

O processo de elaboração de planos de cultura precisa trabalhar com essa realidade e partir dela, deixando claro que não se trata de “inventar a roda” nem de repetir uma conferência, mas sistematizar esse acúmulo de demandas, necessidades e oportunidades, transformando-as em um instrumento de gestão pública que operacionalize em objetivos, metas e ações. A elaboração do plano municipal decenal configura-se como um processo político-pedagógico de profundo aprendizado sobre os alcances e as oportunidades da gestão pública da cultura.

3. A cooperação federativa do Sistema Nacional de Cultura

Temos muito a aprender com a origem das práticas federalistas. Estas nascem na antiguidade, com o formato de confederações, como a origem das repúblicas gregas. Essas alianças, de caráter temporário, surgiram para proteger as cidades gregas das invasões persas e macedônicas. Não cabe aqui recuperar esse histórico, muito bem construído por Filho & Ribeiro (2013), mas refletir sobre a motivação desses pactos.

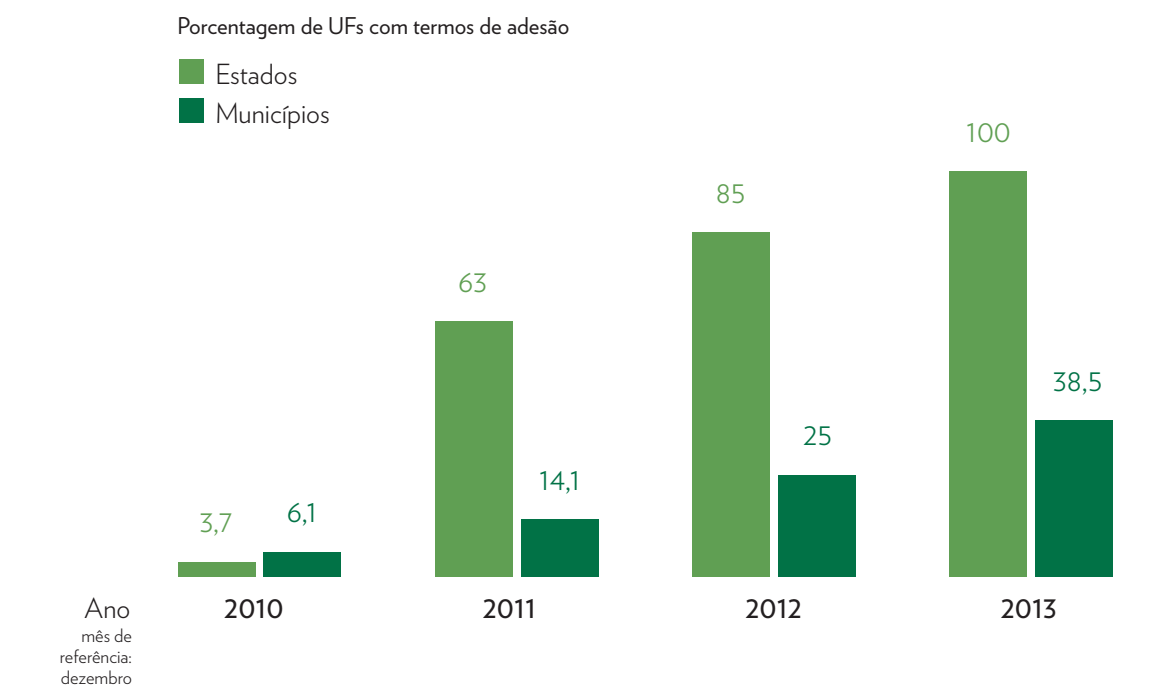
Na atualidade, o alinhamento entre entes federados tem motivações diversas e abrange vários campos da vida em sociedade. Na área cultural do Brasil, podemos pensar também que a escolha de uma organização sistêmica teve uma motivação de proteção, não contra invasões aos territórios, mas fundamentalmente de proteção contra a

descontinuidade administrativa da gestão de políticas culturais; uma proteção contra a falta de recursos financeiros e orçamentários para a execução dessas políticas.

O processo de adesão dos entes federados ao SNC ocorre por meio da assinatura do Acordo de Cooperação Federativa e tem início em 2010. Vemos no gráfico 1 que a evolução de adesão ao SNC configura um processo de crescimento progressivo e gradual, porém, com intensidades diferentes para estados e municípios.

Enquanto os estados apresentaram adesão mais expressiva entre 2010 e 2011, é no período mais recente que a maior quantidade de municípios integrou o sistema. Segundo os dados do MinC, em dezembro de 2010 apenas um estado havia aderido ao SNC. Esse número aumentou para 17 no ano seguinte; e hoje os 26 estados e o Distrito Federal integram o sistema. Quanto aos municípios, o aumento mais expressivo ocorreu de 2012 a 2013, quando houve um incremento de 13% dos municípios com adesão ao sistema, passando de 1.386 municípios integrados para 2.143.

Gráfico 1 – Evolução da Adesão de Estados e Municípios ao SNC



Elaboração própria. Fonte: BRASIL, 2014a; BRASIL, 2014b; NASCIMENTO, 2014.

É importante atentar para o fato de que o processo de adesão sofreu modificações ao longo desses anos; inicialmente, os acordos tinham validade de dois anos, período em que o ente federado se comprometia a instituir um Conselho de Cultura; elaborar um plano; criar e regulamentar um Fundo de Cultura; além de realizar conferências e compor um órgão de cultura com orçamento próprio. A partir de 2012, alguns acordos venceram e isso obrigou estados e municípios a renovar sua adesão. Em casos de mudança de governo após as eleições municipais de 2012, essa renovação podia implicar também a necessidade de uma nova negociação e pactuação do MinC com o município.

A partir de 2012, os acordos passaram a ter validade indeterminada, e o MinC iniciou um conjunto de ações de difusão do sistema e de orientações para sua institucionalização. O Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura insere-se nesse contexto. Os dados do gráfico 1 mantêm a contabilidade dos acordos expirados em 2012 e engloba todos os que manifestaram interesse em aderir ao SNC, inclusive aqueles que estão em processo de adesão e ainda não tiveram o acordo publicado no *Diário Oficial da União* (BRASIL, 2014b).

Para a adesão dos entes ao SNC se efetivar, o MinC prevê o cumprimento de 12 passos, independentemente do tamanho e dimensão populacional do município. Esses passos abarcam desde a manifestação do interesse do estado ou município em aderir até a assinatura e a publicação do acordo no *Diário Oficial da União*, quando a adesão passa a ter vigência. Vemos assim que há uma diferença significativa entre o número de acordos firmados e o dado da institucionalização do sistema. Segundo a Secretaria de Articulação Institucional do MinC, em 2013 apenas 11% dos estados e 1% dos municípios possuíam acordos institucionalizados⁶, o que revela a complexidade de implementação do conjunto da política.

A institucionalização do acordo prevê a constituição dos elementos obrigatórios do sistema: órgão de cultura; conselho de política cultural; e conferência de cultura, plano de cultura e sistema de financiamento à cultura com existência obrigatória do fundo de cultura. No caso dos estados, é obrigatória também a integração de uma Comissão Intergestores Bipartite.

A história do SNC expressa a trajetória da política cultural brasileira nos últimos dez anos. A concepção do sistema, bem como seu processo de formulação e institucionalização, acompanhou e ainda acompanha os desafios e as discontinuidades característicos da gestão pública da cultura. Mesmo sendo o SNC a principal ferramenta concebida na gestão pública da cultura para minimizar os riscos dessa discontinuidade e fortalecer a estrutura administrativa com instrumentos de planejamento e gestão mais robustos e conectados, não podemos ainda conceber essa fragilidade como ultrapassada.

O processo de implementação do sistema também enfrenta obstáculos relacionados à tradição de instabilidade da política cultural brasileira. O principal desafio atual é sua regulamentação: embora o SNC exista na constituição brasileira, o seu funcionamento não está institucionalizado. Disso decorre a fragilidade da inter-relação dos componentes do sistema, cuja engrenagem ainda não está azeitada.

Se fizermos uma analogia com um sistema produtivo, no qual há uma complementaridade entre as etapas do percurso percorrido pelo objeto do trabalho, constatamos que a combinação desses elos é o aspecto estruturante do processo de produção. No caso do SNC, é a interconexão entre os componentes do sistema e a gestão compartilhada entre os entes federados o que lhe confere dinamismo e vitalidade; é isso que proporciona à política cultural uma perspectiva continuada e coerente. Essa interconexão ainda está pendente e diante dessa ausência mantém-se o risco da instabilidade da política cultural.

⁶ Disponível em: <http://pnc.culturadigital.br/metadados/sistema-nacional-de-cultura-institucionalizado-e-implementado-com-100-das-unidades-da-federacao-ufs-e-60-dos-municipios-com-sistemas-de-cultura-institucionalizados-e-implementados-2/>. Acesso em: 9 fev. 2014.

A regulamentação do SNC está em tramitação no Congresso Nacional e depende da aprovação do Projeto de Lei Complementar (PLC) 383/2013 e do Projeto de Lei 1.139/2007 – Procultura. O primeiro projeto acompanha o texto encaminhado pelo MinC à Casa Civil em dezembro de 2012 e prevê apoiar a implantação dos componentes do SNC em todos os níveis da federação, com suporte técnico, financeiro e de qualificação por parte do ministério.

O segundo Projeto de Lei, conhecido como Procultura, trata da implementação do repasse fundo a fundo entre a União, o Distrito Federal, os estados e os municípios. A proposta é que sua regulamentação assegure o critério de territorialidade regional na distribuição de recursos e seu artigo 19 prevê a transferência automática de, pelo menos, 30% dos recursos do FNC para fundos estaduais, distrital e municipais de cultura. Está previsto ainda que, do montante que os estados receberem, 50% deverá ser repassado aos municípios por meio de transferência direta aos fundos municipais de cultura, num prazo máximo de 180 dias.

Esses marcos legais foram pauta da 3ª Conferência Nacional de Cultura, tendo a urgência de sua aprovação como resultado da plenária final. A aprovação do PLC 383/2013 pelo Congresso Nacional é a terceira proposta prioritária do Eixo 1, referente à implementação dos SNC. Chama atenção a prioridade dada ao financiamento público da cultura nesse eixo. De um total de cinco propostas aprovadas como prioritárias, quatro são sobre esse tema. Isso expressa como a fragilidade da política de financiamento da cultura representa o principal desafio atual da política cultural brasileira. E como esse aspecto é chave para o funcionamento do SNC.

O fortalecimento do FNC e sua elevação a principal mecanismo de financiamento público da cultura é uma das propostas prioritárias do eixo. Isso aponta para a necessidade de garantir a paridade dos recursos do FNC com os de renúncia fiscal e a efetivação do compartilhamento entre fundos públicos de cultura. A aprovação da PEC 150 pelo Congresso Nacional e a garantia de destinar, pelo menos, 10% dos recursos do Fundo Social do Pré-Sal à cultura integram as demais propostas prioritárias eleitas na plenária final da 3ª Conferência Nacional de Cultura e que tocam o tema deste artigo. A efetivação dessas propostas certamente trará outra robustez e dinamismo à operacionalização do SNC.

O processo de implementação do SNC prevê o exercício do federalismo cooperativo no âmbito das políticas culturais brasileiras. É por meio da articulação entre União, estados e municípios que as metas do PNC serão alcançadas e o SNC efetivamente funcionará. Como já destacado em outro trabalho (VILUTIS, 2012), das 53 metas do PNC 27 dependem da adesão dos estados e municípios para ser alcançadas.

Essa convergência de esforços entre as diferentes esferas de governo não ocorre sem tensões, e a gestão de políticas descentralizadas – como é o caso do SNC e do PNC – apresenta desafios novos para a gestão pública da cultura. O equilíbrio entre a autonomia dos entes federados e a distribuição de responsabilidades das ações intergovernamentais na cultura é aspecto que não possui apenas um formato ou solução, mas dinâmicas vivas de experimentação de acordo com cada realidade.

A função do Estado de garantir o pleno exercício dos direitos culturais é enfraquecida e fragilizada pelo fato de não existir uma divisão de responsabilidades entre municípios, estados e União. A existência de funções concorrentes no Estado não é, em si, sinônimo de enfraquecimento das políticas públicas, mas é o que ocorre neste contexto de

fragilidade institucional, falta de dados e pesquisas, e baixa correlação dos instrumentos de gestão com as práticas institucionais. O modelo de gestão do SNC propõe modificar esse cenário com um arranjo intergovernamental que contempla a descentralização de políticas públicas em estados e municípios, de forma regulamentada e sob a supervisão do Governo Federal.

Zimbrão (2013) analisa esse formato do sistema, que combina a autoridade de regulação federal com a autonomia política dos governos subnacionais. Ela aponta para a possibilidade de um “equilíbrio tenso” entre o fator de convergência e as forças divergentes; entre a uniformidade do papel regulatório do Governo Federal e a autonomia dos governos locais. Esse equilíbrio tenso nas relações central-local provoca convergências que por sua vez permitem reduzir o intervalo de discrepâncias territoriais nas políticas públicas.

Interessa-nos aqui refletir sobre a construção de políticas culturais no contexto da proposta de descentralização pactuada do SNC. Considerando os planos de cultura como um instrumento de gestão das políticas públicas de cultura, queremos identificar os aspectos convergentes e as formas de construção das consonâncias entre os planos municipais de cultura e o PNC.

O caráter indutivo dessas políticas reforça a necessidade de garantia de espaços e mecanismos que promovam a participação e o diálogo entre governo e sociedade em âmbito local e estadual para imprimir suas especificidades nas políticas culturais territoriais.

É importante visitar as experiências de execução descentralizada de ações públicas de cultura para aprender com os seus desafios de gestão e identificar possíveis ensinamentos para o processo de implementação do SNC.

4. Pontos de Cultura

O Programa Cultura Viva colocou em prática no Brasil a primeira experiência de descentralização de uma ação pública na área de cultura com magnitude nacional. Podemos afirmar que o federalismo cooperativo, em vigor hoje com o SNC, teve início em 2008, com o programa Mais Cultura, por meio do qual estados e municípios, em parceria com o MinC, passaram a executar o programa Cultura Viva em seu território.

Tal como o processo de adesão ao SNC, a descentralização do programa Cultura Viva foi impulsionada pelos estados, e posteriormente pelos municípios. Em 2008, primeiro ano da descentralização do programa, 20 órgãos estaduais de cultura efetuaram convênio com o MinC e lançaram editais de seleção de projetos e instituições para a implementação de Pontos de Cultura. Foi isso que permitiu uma ampliação significativa no número de Pontos de Cultura e de escala do programa Cultura Viva. Até o início da descentralização, havia aproximadamente 800 Pontos de Cultura no Brasil. Os editais de 2008 previram um acréscimo de mais de 1.200 pontos⁷. Atualmente, há registro de aproximadamente 3 mil, entre os convênios estaduais e municipais com o Governo Federal.

As dificuldades da implementação descentralizada do Cultura Viva são tão numerosas quanto complexas. Não cabe aqui esmiuçá-las, por não ser o objeto de análise e por haver outros estudos que tratam do tema com dados empíricos e pesquisas aprofundadas⁸. Mas não podemos deixar de mencionar o vasto desafio de implementar políticas públicas num país de dimensões continentais como o Brasil e com instrumentos e regulações públicas diferentes entre os estados e a União.

A compreensão das especificidades e recorrências de experiências territoriais de gestão e execução do Cultura Viva certamente contribuirá muito para o aprimoramento dessa ação pública e para o alcance das metas do PNC. O PNC prevê a implementação de 15 mil Pontos de Cultura no Brasil até 2020, e sua execução é um exemplo da cooperação federativa, visto que para alcançar esse número é preciso um esforço conjunto entre União, estados e municípios.

Buscamos aqui realizar uma primeira aproximação da projeção dos Pontos de Cultura nos planos municipais de cultura contemplados no Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura. Conforme os dados do quadro 1, dos sete planos aprovados em lei, cinco têm metas específicas de Pontos de Cultura.

Quadro 1: Quantidade Atual e Projeção de Pontos e Pontões de Cultura por Município

MUNICÍPIO	POPULAÇÃO*	NÚMERO DE PONTOS E PONTÕES DE CULTURA	
		Situação Atual**	Projeção para 10 Anos***
Campo Grande	786.797	23 pontos	46 pontos
Fortaleza	2.452.185	33 pontos	233 pontos
Joinville	515.288	3 pontos	não há
Laranjeiras	26.902	1 ponto desativado	ativação do ponto
Santa Luzia	202.942	1 ponto	10 pontos
São Caetano do Sul	149.263	2 pontos 1 pontão desativado	6 Pontos de Cultura 1 pontão de cultura
São Leopoldo	214.087	4 pontos e 1 pontão	não há

* Dados do Censo de 2010.

** Dados de 2012.

*** Segundo o plano de cultura de cada município.

⁷ A listagem desses editais e uma contextualização do processo de descentralização do programa Cultura Viva foi feita em VILUTIS, 2009.

⁸ Sobre os diferentes formatos da prestação de contas dos convênios com o MinC e com a rede paulista de Pontos de Cultura, ver LIMA, 2013.

As informações do quadro revelam um aumento expressivo de Pontos de Cultura com a municipalização dessa ação pública. Entre os planos de cultura que preveem ações voltadas para os Pontos de Cultura, a estimativa de aumento para os próximos dez anos é de, no mínimo, 100%. Em termos de quantidade, chama atenção a previsão de 233 Pontos de Cultura na capital do Ceará. Se fizermos uma relação entre a população do município e a estimativa de pontos para os próximos dez anos, Fortaleza alcança a marca de um ponto para cada 10 mil habitantes, aproximadamente. Em seguida, temos o município de Campo Grande, que prevê um Ponto de Cultura para cada 17 mil habitantes.

Dos cinco municípios cujos planos de cultura possuem metas para Pontos de Cultura, Laranjeiras é o que faz a menor projeção quantitativa dessa ação. O município de aproximadamente 27 mil habitantes estima apenas a ativação do Ponto de Cultura hoje desativado. Joinville não prevê uma ação pública voltada aos Pontos de Cultura e hoje alcança a média de um Pontos de Cultura para cada 172 mil habitantes, aproximadamente; dado destoante dos demais municípios que incorporaram os Ponto de Cultura em seu planejamento decenal de política cultural.

Faremos a seguir uma leitura das metas relativas à implementação municipal dos Pontos de Cultura e como estão situadas dentro dos planos municipais. Interessa-nos compreender não apenas a quantidade prevista de Pontos de Cultura, mas, fundamentalmente, o que se pretende alcançar com essa ação pública e o papel que ela ocupa no conjunto da política cultural municipal.

Até 2020, o Plano Municipal de Cultura de Campo Grande prevê aumento de 100% dos Pontos de Cultura em funcionamento no município. Os resultados e impactos esperados com o alcance dessa meta dizem respeito à promoção da cidadania e do acesso à cultura, e à valorização da diversidade cultural. O forte sentido de ação cultural comunitária vinculado à noção de Pontos de Cultura pode ser identificado nos resultados esperados de “reconhecimento das raízes culturais manifestadas através de ações que envolvam a comunidade como agente protagonista de sua história” e também especificamente em uma das cinco ações previstas para alcançar a meta, que propõe “fomentar a cultura popular e suas múltiplas manifestações nas comunidades, em feiras, praças etc. visando ao envolvimento comunitário” (CAMPO GRANDE, 2012, p. 59).

A meta 14 do Plano Municipal de Cultura de Santa Luzia prevê dez novos Pontos de Cultura até 2022 e, como resultado esperado, há expectativa de estimular o acesso à cultura, promover a cidadania e valorizar a cultura local. Para alcançar essa meta, o Plano Municipal de Cultura prevê apenas uma ação, de cunho administrativo, relativa à formalização de convênio com o MinC para a implementação do Programa Cultura Viva no município, com início da vigência estimada para o primeiro ano de execução do plano (SANTA LUZIA, 2013).

Merece destaque a previsão executiva dessa meta ser voltada ao Programa Cultura Viva, quando todas as demais projeções nos planos analisados falam em Pontos de Cultura, sem menção ao programa. Embora o Ponto de Cultura seja a espinha dorsal do Cultura Viva, este, na qualidade de ação pública, é muito mais amplo e diverso.

O Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul estabelece uma conexão direta dos Pontos de Cultura com a promoção da diversidade cultural e com a formação em cultura. A meta de alcançar seis pontos e um pontão

em 2022 está conectada ao objetivo geral de “promover condições para que a diversidade cultural floresça e se fortaleça em São Caetano do Sul” e a cinco objetivos específicos que tratam de distribuição territorial de ações culturais; inserção de conteúdos da diversidade cultural no ensino formal; reconhecimento de saberes e fazeres tradicionais; produção de conhecimento sobre diversidade cultural; e capacitação.

Como vimos, de todos os planos analisados o de Fortaleza é o que faz a projeção mais ousada. O município prevê implementar 20 Pontos de Cultura por ano e reunir, no mínimo, 233 pontos em dez anos. Para alcançar essa meta, o plano projeta quatro ações voltadas para a divulgação dos editais e a capacitação de gestores culturais e artistas para inscrição de projetos. É interessante notar que o plano prevê ações de acompanhamento das instituições proponentes dos Pontos de Cultura por técnicos do órgão público para superar as dificuldades referentes ao planejamento e à execução dos projetos aprovados. Isso demonstra haver um conhecimento das dificuldades operacionais e de gestão existentes na execução do Programa Cultura Viva. O fato de o município possuir atualmente o maior número de Pontos de Cultura implantados, entre o universo de municípios analisados, permite-nos depreender os cuidados e as previsões de ações técnicas voltadas para a gestão do programa.

Entre os seis objetivos do Plano Municipal de Cultura de Laranjeiras, é o quarto que reúne a maior quantidade de metas e ações. Trata-se do objetivo de proteger e salvaguardar o patrimônio cultural laranjeirense, temática de maior ênfase no plano e na política cultural dessa “cidade histórica de Sergipe”, título alcançado em 1972, um ano após seu tombamento. É ao lado desse objetivo que o Ponto de Cultura é mencionado no plano; ele aparece no singular, como o nome de uma ação pública que prevê a realização de oficinas sobre patrimônio cultural para professores de escolas públicas municipais.

Pelo documento do plano é possível identificar um vínculo direto do Ponto de Cultura com a política de educação patrimonial do município, cujas ações são realizadas nas escolas. O Ponto de Cultura é um projeto do Núcleo de Museologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS) do campus Laranjeiras, realizado em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura. Ele está desativado, e a meta 20 do plano de cultura prevê reativá-lo em um ano.

Embora São Leopoldo seja um dos municípios que não prevê Pontos de Cultura nas metas de seu Plano Municipal de Cultura, é importante mencionar que a Secretaria Municipal de Cultura executa desde 2010 ações do Programa Mais Cultura. Por meio de um convênio entre a prefeitura de São Leopoldo e a Secretaria de Cidadania Cultural do MinC, foram implementados quatro Pontos de Cultura e um pontão articulador no município. Diante desse histórico municipal de gestão pública do Cultura Viva, chama atenção sua ausência no plano.

A partir dos planos municipais de cultura analisados, identificamos algumas recorrências na vinculação dos Pontos de Cultura com ações de valorização da diversidade cultural, de preservação do patrimônio cultural, de formação na área de cultura e de promoção da cidadania. O acesso à cultura e o fomento às ações culturais comunitárias também são iniciativas associadas aos Pontos de Cultura e expressas nos planos municipais. Veremos a seguir como essas questões aparecem nos planos e como é projetada sua gestão.

4.1. Desconcentração territorial

O Plano Municipal de Cultura de Campo Grande foi elaborado e aprovado em 2009, fora do escopo de realização do projeto de assistência técnica. Como o documento formulado carecia de metas, a assessoria da UFBA voltou-se, em 2012, especificamente para a sua elaboração. No Plano Municipal de Cultura (CAMPO GRANDE, 2009) os Pontos de Cultura aparecem relacionados ao patrimônio cultural, junto às “propostas de dinamização de museus, arquivos, bibliotecas e centros de memória”. É possível identificar uma concepção de Ponto de Cultura como equipamento cultural articulado em rede, com iniciativas voltadas à preservação da memória e à construção da identidade cultural.

Já no documento das metas do Plano Municipal de Cultura de Campo Grande, concebido em 2012, é notória uma ampliação do conceito de Pontos de Cultura ao relacioná-lo com propostas de descentralização da cultura e investimentos na formação cultural e de público. Os Pontos de Cultura são concebidos como “unidades de produção, recepção e disseminação cultural em comunidades que se encontram à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais e que desenvolvem ações de impacto sociocultural” (CAMPO GRANDE, 2012).

A perspectiva da desconcentração territorial da política cultural por meio do fomento de Pontos de Cultura está presente nos planos de Campo Grande, Santa Luzia e Fortaleza. Nesses planos, os pontos são identificados como iniciativas culturais comunitárias realizadas em regiões periféricas do município ou em territórios normalmente não alcançados pela gestão pública da cultura. Na descrição das metas do Plano Municipal de Cultura de Campo Grande, a distribuição descentralizada dos pontos nos municípios aparece como uma diretriz a ser seguida, conforme vemos: “[Os Pontos de Cultura] devem ser distribuídos equitativamente e regionalmente, bem como ser acessíveis aos segmentos com menor possibilidade de produção cultural, garantindo a circulação dos seus bens culturais” (CAMPO GRANDE, 2012).

A distribuição descentralizada de Pontos de Cultura em Fortaleza também é aspecto relevante previsto no plano e dialoga com uma preocupação recorrente no documento, relativa aos equipamentos culturais. Articulação em rede, consolidação de ações formativas, vinculação com o turismo, investimento em divulgação e comunicação, reforma, modernização e adequação para acessibilidade são algumas das ações previstas para os equipamentos culturais do município no documento de Fortaleza. A instalação de sete Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cucas) até 2016, sendo um em cada região administrativa do município, é outra meta que revela o forte investimento público na infraestrutura cultural.

Merece destaque o fato de que ambas as metas, dos Cucas e dos Pontos de Cultura, foram incorporadas ao plano em sua consulta pública. Quando o plano foi colocado para validação, ele não reunia essas metas⁹, sendo inseridas no documento por meio da participação social, o que reforça o sentido público e a relevância social dessas ações culturais. O mesmo ocorreu em São Caetano do Sul, em que a meta dos Pontos de Cultura foi adicionada na última consulta pública do plano, realizada na 2ª Conferência Municipal de Cultura.

A desconcentração territorial dos Pontos de Cultura está relacionada diretamente a outras duas temáticas que abordaremos a seguir: a vinculação dos Pontos de Cultura a ações culturais comunitárias e à gestão compartilhada.

4.2. Ações culturais comunitárias

Campo Grande e Fortaleza apresentam forte similaridade no conceito de Pontos de Cultura concebido em seus planos de cultura. As características recorrentes dos Pontos de Cultura nesses planos referem-se à realização de ações culturais comunitárias, de impacto sociocultural, e à atuação em rede. A programação diversificada dos Pontos de Cultura e a liberdade quanto ao formato de projeto proposto, a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada são princípios do Programa Cultura Viva, presentes nesses dois planos municipais. Isso nos permite afirmar que não houve uma descaracterização da proposta original em seu processo de descentralização, ao menos na etapa inicial de planejamento.

O forte caráter comunitário dos Pontos de Cultura também aparece nos planos de Santa Luzia e de São Caetano do Sul. Entre os resultados e impactos esperados da meta de ampliação dos Pontos de Cultura, o Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul menciona a institucionalização de iniciativas da sociedade civil e a ampliação de sua atuação. Espera-se também obter uma “comunidade mais envolvida e cidadãos mais motivados para criar, participar e reinterpretar a cultura” (SÃO CAETANO DO SUL, 2014).

É possível identificar uma associação direta dessa projeção de resultados esperados com o diagnóstico sobre os alcances proporcionados pela experiência dos Pontos de Cultura no município de São Caetano do Sul. O Plano Municipal de Cultura menciona, como significativos alcances dessa ação pública de cultura, a ampliação da participação da sociedade civil e a mobilização de pessoas de 11 municípios vizinhos para participar dos cursos de gestão e produção cultural oferecidos por um dos Pontos de Cultura em 2009.

Como vimos, a vinculação dos Pontos de Cultura com o aumento da participação social no planejamento da gestão pública da cultura é expressão recorrente nos documentos e também no próprio processo de elaboração do plano, como é o caso de Santa Luzia, ou de validação do documento, como ocorreu em Fortaleza e São Caetano do Sul.

Atualmente, o município de São Caetano do Sul reúne dois Pontos de Cultura contemplados por meio do edital do Governo do Estado de São Paulo e um pontão de cultura, selecionado em edital do MinC, mas que não recebeu repasse de recursos e, portanto, não está vigente. A Meta 22 do Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul prevê a implantação de um pontão na área de gestão e seis Pontos de Cultura até 2022. Entre as duas ações previstas para alcançar essa meta, uma é voltada para a execução do convênio da prefeitura com o MinC. Nela merece destaque o planejamento da participação do Conselho Municipal de Política Cultural na elaboração do edital de seleção de Pontos de Cultura. Isso demonstra haver uma preocupação com o caráter público do processo de implementação do Programa Cultura Viva em âmbito municipal.

Outra ação prevista para alcançar a meta de implantação dos planos de cultura diz respeito à capacitação de instituições interessadas em concorrer nos editais de seleção de Pontos de Cultura. Os planos municipais de cultura de São Caetano do Sul e de Fortaleza são os únicos planos, entre os sete analisados neste trabalho, que preveem a realização de cursos de capacitação em gestão cultural, com orientações para a participação da sociedade civil nos editais públicos de Pontos de Cultura.

⁹ Disponível em: <http://mapeamentofortaleza.org.br/consultaPublica/tema/metadoplanomunicipaldefortaleza>. Acesso em: 8 fev. 2014.

No caso de Fortaleza, a previsão escalonada de 20 novos Pontos de Cultura a cada ano é indício de um planejamento continuado de execução da política, o que favorece o seu alcance ao final dos dez anos, visto que a cada revisão do plano e a cada conferência de cultura a meta deverá ser monitorada e avaliada. Além da capacitação de gestores culturais e artistas, o Plano Municipal de Cultura de Fortaleza prevê o suporte técnico do órgão público para superação de dificuldades no planejamento, execução e gestão dessa ação cultural junto aos Pontos de Cultura.

O planejamento de iniciativas como divulgação do edital, formação para a elaboração de projetos e previsão de acompanhamento e monitoramento dos projetos aprovados são iniciativas essenciais para garantir uma gestão ágil e dinâmica que responda aos desafios e às dificuldades já conhecidos na execução do Cultura Viva. A perspectiva de aumento da quantidade de Pontos de Cultura exigirá também a adequação e a formação da própria equipe técnica do órgão público de cultura do município envolvido na gestão dessa ação. Nenhum dos planos analisados previu ações nesse sentido, o que representa uma fragilidade em termos administrativos. Ações formativas de gestores podem ser previstas e atendidas pelos Programas Municipais de Formação em Cultura, que faz parte dos sistemas de cultura.

4.3. Gestão compartilhada

Dos sete planos contemplados nesta análise, quatro trazem aportes para uma análise inicial sobre a gestão compartilhada, que merece ser aprofundada com pesquisas de campo ou com estudos mais pormenorizados, o que não foi possível realizar no contexto desta reflexão. Embora a gestão compartilhada seja uma das diretrizes do Programa Cultura Viva, seu conceito e as características de sua execução não foram detalhadas nem aprofundadas ao longo dos quase dez anos de existência do programa.

No conjunto dos municípios estudados, temos experiências diversas de gestão compartilhada junto aos Pontos de Cultura: uma organização da sociedade civil conveniada como Ponto de Cultura que participa ativamente dos espaços de formulação das políticas culturais locais; uma secretaria de cultura conveniada com o MinC como pontão de cultura articulador de mais quatro Pontos de Cultura; uma universidade que executa ação de capacitação de formadores vinculados a um programa mais amplo do órgão gestor municipal de cultura; uma associação conveniada como Ponto de Cultura junto ao Governo do Estado e que também é conveniada com a Secretaria Municipal de Cultura para a realização de oficinas e outros projetos. Veremos, a seguir, de forma sumária, cada uma dessas experiências e seus aportes preliminares.

Voltado à formação de professores em educação patrimonial, o projeto do Ponto de Cultura em Laranjeiras possui interface com outras ações públicas de educação patrimonial realizadas nas escolas em parceria com instituições públicas e privadas. Esse é o caso do Projeto Dia do Patrimônio na Escola, uma parceria entre as secretarias municipais de cultura e educação, outros órgão governamentais, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e a Votorantim Cimentos, uma das empresas privadas envolvidas. O Ponto de Cultura desenvolve a formação dos envolvidos nesse projeto mais amplo e alia-se a outras organizações.

A interface e a cooperação do Ponto de Cultura com outras ações públicas e, especialmente, nesse caso, com a política de educação patrimonial dos municípios chama atenção. A possibilidade de o Ponto de Cultura con-

tribuir com essas políticas, atuando com uma ação específica (nesse caso com a formação de professores) ou de forma mais abrangente é aspecto relevante a ser analisado. Compreender o alcance dessas iniciativas e sua forma de gestão e conexão com outras ações públicas de cultura pode contribuir para identificar e qualificar a participação do Ponto de Cultura em outros programas, projetos e planos ligados à política cultural local. Nesse caso específico, é possível identificar a conexão direta do Ponto de Cultura com a execução de outros planos e sistemas de cultura, como é o caso do Plano Municipal de Educação Patrimonial de Laranjeiras e com o próprio Sistema Nacional de Patrimônio Cultural.

De forma parecida, mas não similar, em Santa Luzia há apenas uma instituição reconhecida como Ponto de Cultura, cuja atuação também está voltada ao patrimônio cultural e à educação escolar. O Ponto de Cultura Art. 22 foi selecionado pelo edital de 2008 do MinC e realiza ações de preservação do patrimônio imaterial. Integrante da Ação Griô Nacional do Programa Cultura Viva, também foi reconhecido como Pontinho de Cultura de Minas Gerais junto a outras duas iniciativas do município. Nesse projeto, o Art. 22 desenvolve oficinas, encontros temáticos, cortejos de brincadeiras cantadas e é responsável pela instalação de duas brinquedotecas. As ações culturais desenvolvidas pelo Ponto de Cultura são destacadas, no diagnóstico do plano, como parte das vocações e potencialidades do município (SANTA LUZIA, 2013).

O Ponto de Cultura integra o Conselho Municipal de Política Cultural e teve participação ativa no processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura como integrante do Núcleo Executivo, responsável pela formulação do Plano Municipal de Cultura. A Associação de Ideias Ambientais e Ações Sócio Culturais (Aiaasca) – Art. 22 é composta de um grupo de agentes e artistas que, desde 1996, realizam ações culturais no distrito de São Benedito. Com os projetos do ponto e pontinho de cultura, a associação intensificou suas ações em outros bairros que, segundo o Plano Municipal de Cultura, apresentam vocação cultural, mas não são abarcados pelas ações públicas promovidas pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo. Vemos, assim, uma ampliação do alcance da política cultural municipal proporcionada pela ação cultural comunitária do Ponto de Cultura.

Em São Caetano do Sul, o Ponto de Cultura Apap Articidade é um projeto da Associação de Pais, Alunos e Professores da Fundação das Artes (Apap). Por meio de convênio com o Governo do Estado de São Paulo, o Ponto de Cultura desenvolve iniciativas em três eixos principais de atuação: arte técnica, arte e memória e educação estética. O ponto realiza cursos e oficinas nas áreas temáticas de artes visuais, dança, gestão, memória, música e teatro (BRASIL & SÃO PAULO, 2012).

A Apap, por sua vez, também foi conveniada da Secretaria Municipal de Cultura para a realização do Curso de Produção e Gestão Cultural, oferecido até 2011. Segundo o Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul, há grande demanda da população por novos cursos, o que apresenta o desafio de estruturar modalidades de cursos nesse segmento da produção e gestão culturais, voltados a artistas e colaboradores da Secretaria Municipal de Cultura (SÃO CAETANO DO SUL, 2013). O fato de ser a mesma instituição a desenvolver o curso permite compreender que o Ponto de Cultura poderia realizá-lo, se aprovado em uma futura seleção.

Embora o Ponto de Cultura seja um projeto específico da associação e tenha uma atuação mais abrangente do que a ação em parceria com a prefeitura, chama atenção seu forte vínculo institucional com o órgão de cultura na

execução compartilhada de outras ações públicas de formação técnica na área cultural. Trata-se de um cenário recorrente no universo do Cultura Viva, em que organizações da sociedade civil são conveniadas para atender a uma demanda da política cultural municipal e há uma integração das ações entre o Ponto de Cultura, a instituição da sociedade civil e o poder público. Certamente uma pesquisa detalhada dessas experiências traria aportes consideráveis na caracterização e qualificação do conceito e execução da gestão compartilhada do Programa Cultura Viva.

Já no Rio Grande do Sul, mesmo sem possuir uma meta específica de implementação de Pontos de Cultura, o plano de São Leopoldo específica, no diagnóstico, a atuação de um Ponto de Cultura voltado para o ensino de dança, teatro, música e artesanato. O site da prefeitura¹⁰ menciona o pontão de cultura da cidade (cuja gestão é da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo) como responsável pelas ações de articulação e formação da equipe de agentes culturais que atuam nos quatro Pontos de Cultura da cidade. A Rede de Pontos de Cultura de São Leopoldo – nome do projeto de articulação dessas iniciativas – visa promover a diversidade cultural e fortalecer as artes integradas e as entidades sociais que promovem a inclusão social através da cultura.

A interface entre cultura e cidadania é muito presente na caracterização dessa ação pública de implementação descentralizada de ações do Programa Mais Cultura no município de São Leopoldo. Entre os alcances esperados dessa rede, constam a melhoria da qualidade de vida, a proteção e promoção da diversidade cultural e a ampliação do acesso a bens e serviços culturais. Encontramos forte afinidade entre o enfoque dessa ação com as projeções dos demais planos de cultura contemplados neste trabalho.

Conexões entre o local e o nacional

Se há uma questão comum que podemos atribuir a todos os planos municipais de cultura aqui analisados é a vinculação dos Pontos de Cultura a ações formativas e de promoção do acesso à cultura. A interface entre cultura e educação é um aspecto estruturante do próprio Cultura Viva e representa uma identidade não só no contexto dos projetos e iniciativas dos Pontos de Cultura, mas também na concepção e no próprio nome do programa que, até dezembro de 2013, era Programa Nacional Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva¹¹.

A partir das descrições e análises realizadas neste trabalho, vemos que a municipalização dos Pontos de Cultura contribui em grande medida para alcançar a meta 23 do PNC, que prevê 15 mil pontos em funcionamento até 2020. Mas vai além. Podemos identificar que as ações culturais dos Pontos de Cultura contemplados nesta análise contribuem diretamente para o alcance das metas 2; 3; 4; 6; 13; 14; 18; 20; 22; 24; 31; 44; e 45 do PNC.

Organizadas em temáticas, essas metas fazem referência à institucionalização do sistema municipal de cultura, à promoção da diversidade cultural e à valorização da cultura popular. No que diz respeito à intersecção entre cultura e educação, essas metas tratam da formação de professores, do fomento ao ensino de artes e da capacitação,

qualificação e profissionalização da cultura. Em termos da ampliação do acesso à cultura, essas metas abordam a promoção da leitura, a circulação de produtos e serviços culturais, o aumento de equipamentos culturais e as ações de comunicação para a cultura.

Podemos afirmar que os resultados esperados com os Pontos de Cultura atendem às cinco finalidades do PNC, previstas em nossa Constituição, a saber:

- I – Defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro.
- II – Produção, promoção e difusão de bens culturais.
- III – Formação de pessoal qualificado para gestão da cultura em suas múltiplas dimensões.
- IV – Democratização do acesso aos bens de cultura.
- V – Valorização da diversidade étnica e regional.

Vemos com isso uma forte relação entre os Pontos de Cultura como ação pública de cultura e as orientações e metas da política cultural brasileira para os próximos dez anos. Esse alinhamento da política cultural municipal com a projeção de políticas coordenadas em âmbito federal encontra no Ponto de Cultura a possibilidade de constituir o que hoje se concebe como uma “política de base comunitária” no âmbito do SNC (BRASIL, 2013c). Trata-se não somente de uma expressão do caráter indutor do SNC, como também de seu equilíbrio tenso com as especificidades subnacionais.

Nenhum plano analisado tratou do Programa Cultura Viva no conjunto de suas ações e iniciativas; as metas projetaram Pontos de Cultura com uma preocupação quantitativa, o que se assemelha à meta 23 do PNC. É fundamental mencionar que implementar políticas descentralizadas como as aqui analisadas requer planejamento e capacitação. Essa previsão esteve ausente nas metas de Pontos de Cultura projetadas pelos planos municipais. A preparação do corpo técnico do órgão de cultura para gerir uma ampla política de fomento a Pontos de Cultura faz-se necessária e fundamental para o seu êxito, tanto em nível municipal quanto nacional.

As experiências de gestão compartilhada experimentadas pelos Pontos de Cultura nos documentos aqui estudados revelam uma pluralidade de formatos da relação Estado-sociedade civil, bem como da relação entre os entes federados e a sociedade civil. São iniciativas que aportam muitas contribuições para refletir sobre os desafios, os limites e as possibilidades da gestão compartilhada. O processo de implementação do SNC encontra relevante similaridade com essas iniciativas, tendo na descentralização do Cultura Viva uma fonte de aprendizado.

O processo de descentralização do Cultura Viva teve início de forma sistemática e organizada em 2008, e se tornou a principal ação do programa desde então. Mesmo não identificando inovações no programa no âmbito federal a partir de 2010, é possível afirmar o mérito de reconhecimento dos Pontos de Cultura como sujeitos políticos e o fortalecimento da participação social alcançado por essa ação pública em sua década de existência. Um forte

¹⁰ Disponível em: https://www.saoleopoldo.rs.gov.br/home/show_page.asp?user=&id_CONTEUDO=1689&codID_CAT=1&img_AT=tema_p Prefeitura.jpg&id_SERVICO=&ID_LINK_PAI=1243&categoria=. Acesso em: 5 fev. 2014.

¹¹ Segundo a portaria n. 118, de 30 de dezembro de 2013, o Cultura Viva passa a ser denominado Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural – Cultura Viva.

indicativo disso foi a atuação dos Pontos de Cultura no processo de elaboração e validação dos planos municipais. A existência de metas voltadas à implementação de Pontos de Cultura nos planos analisados deveu-se em grande medida à participação dos pontos nas consultas públicas dos referidos documentos.

Três aspectos revelaram-se mais recorrentes sobre a temática central desta reflexão: a necessidade de diálogo continuado dos estados e municípios com a União, no processo de implantação de políticas descentralizadas; a importância da participação social nos espaços de construção de convergências entre políticas de coordenação nacional e execução local; e a capacitação dos gestores e agentes culturais para planejar, implementar, gerir, acompanhar e avaliar essas ações públicas.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Sérgio de. O projeto MinC-UFBA e a elaboração do Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul/SP: participação social, orçamento e gestão cultural. In: *Seminário Internacional de Políticas Culturais*, n. 4, 2013, Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Resultado%20do%20seminario%20pol%20cult\(1\).pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Resultado%20do%20seminario%20pol%20cult(1).pdf). Acesso em: 5 fev. 2014.

BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2013.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011. Acesso em: 20 nov. 2014.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.

CAMPO GRANDE. Prefeitura municipal. Fundação Municipal de Cultura. *Plano Municipal de Cultura 2010-2020*. Campo Grande: Gráfica Alvorada, 2009.

CAMPO GRANDE. Prefeitura municipal. Fundação Municipal de Cultura. *Metas do Plano Municipal de Cultura de Campo Grande – MS*, jul. 2012. Disponível em: http://www.capital.ms.gov.br/egov/downloadFile.php?id=6544&fileField=arquivo_dow&table=downloads&key=id_dow&sigla_sec=fundac. Acesso em: 10 fev. 2014.

FILHO, Francisco Humberto Cunha; RIBEIRO, Sabrina Florêncio. Federalismo brasileiro: significados para a cultura. In: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (Org.). *Federalismo e políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2013.

FORTALEZA. Prefeitura municipal. *Plano Municipal de Cultura de Fortaleza*. Dez. 2012. Disponível em: http://www.planomunicipaldecultura.com.br/index.php/biblioteca/cat_view/28-municipios/10-nordeste/12-fortaleza-ce.html. Acesso em: 6 fev. 2014.

_____. Prefeitura municipal. Lei n. 9989, de 28 de dezembro de 2012. Institui o Plano Municipal de Cultura de Fortaleza e dá outras providências. *Diário Oficial do Município*, Fortaleza, CE, n. 14.951, p. 4, 7 jan. 2013. Disponível em: http://www.fortaleza.ce.gov.br/sites/default/files/arquivos/diariosoficiais/13/01/07012013_-_14951.pdf. Acesso em: 29 jan. 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Pesquisa de informações básicas municipais: perfil dos municípios brasileiros: 2012*. Rio de Janeiro, 2013.

JOINVILLE. Prefeitura municipal. Fundação Cultural de Joinville. *Metas do Plano Municipal de Cultura 2012-2021*. Disponível em: http://www.planomunicipaldecultura.com.br/index.php/biblioteca/doc_download/122-metas-plano-municipal-de-joinville.html. Acesso em: 10 fev. 2014.

LARANJEIRAS. Prefeitura municipal. Secretaria Municipal de Cultura – Secult. *Plano Municipal de Cultura 2013-2022*.

Disponível em: http://www.planomunicipaldecultura.com.br/index.php/biblioteca/cat_view/28-municipios/10-nordeste/14-laranjeiras-se.html. Acesso em: 6 fev. 2014.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa. *Desafios jurídicos e administrativos da política cultural comunitária: um estudo dos Pontos de Cultura no estado de São Paulo*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo, 2013.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Acordo de cooperação federativa*: atualizado em 10 dez. 2012. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/snc/files/2012/10/Quantidade-de-Munic%C3%ADpios-com-Acordo-por-Estado-e-Regi%C3%A3o-10-12-2012.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2014a.

_____. *Acordo de cooperação federativa*: atualizado em 19 dez. 2013. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10907/1050193/Quantitativo+de+Munic%C3%ADpios+e+Estados+com+Acordo.pdf/2ad49b5a-a5a8-4c92-8e27-9d78c6a63364>. Acesso em: 5 fev. 2014b.

_____. *As metas do Plano Nacional de Cultura*. Brasília, DF, 2012.

_____. *Caderno Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura*. Brasília, Distrito Federal, 2007.

_____. *Como fazer um plano de cultura*. Brasília, Distrito Federal, nov. 2013.

_____. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. Brasília, Distrito Federal, 2. ed., 2010a.

_____. *Cultura Viva: Programa Nacional de Arte, Educação, Cidadania e Economia Solidária*. 3. ed., 2005. Disponível em: http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2010/11/Cat%C3%A1logo_-Cultura_Viva-2005.pdf. Acesso em: 1º nov. 2013b.

_____. *Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília, Distrito Federal, dez. 2011.

_____. Portaria n. 118, de 30 de dezembro de 2013. Reformula o Programa de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva. *Diário Oficial da União*, Brasília, Distrito Federal, n. 253, p. 7, seção 1, 31 dez. 2013c.

_____. *Revista do MinC: III Conferência Nacional de Cultura*. 3ª edição. Brasília, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/0/revistaatualizada/db4b3aad-eb3-4ac5-8410-ea9db367aa03>. Acesso em: 29 jan. 2014c.

_____. SÃO PAULO, Governo do Estado. *Catálogo da rede de Pontos de Cultura do estado de São Paulo: 2010 a 2012*. Disponível em: http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/05/CATALOGO_VIRTUAL_REDESP.pdf.

Acesso em: 3 fev. 2014d.

NASCIMENTO, João Roberto Costa do. *2011, um ano de grande avanço do SNC. Balanço 2011*. Disponível em: <http://blogs.cultura.gov.br/snc/2012/02/14/balanco-2011/>. Acesso em: 31 jan. 2014.

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

SANTA LUZIA. Prefeitura municipal. *Plano Municipal de Cultura de Santa Luzia*. Janeiro de 2013. Disponível em: <http://www.santaluzia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2012/01/PMC-Santa-Luzia-MG-Vers%C3%A3o-Final-2.pdf-oficial.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2014.

SÃO CAETANO DO SUL, Prefeitura municipal. Secretaria Municipal de Planejamento e Gestão – Seplag. *Lei n. 5.159, de 6 de novembro de 2013*. Institui o Plano Municipal de Cultura de São Caetano do Sul e dá outras providências. Disponível em: http://www.saocaetanodosul.sp.gov.br/admin/Upload/arquivos_sites/5159s.pdf. Acesso em: 20 nov. 2014.

SÃO LEOPOLDO. Prefeitura municipal. *Lei n. 8038, de 23 de dezembro de 2013*. Dispõe sobre o Plano Municipal de Cultura de São Leopoldo, seus princípios, objetivos, estrutura, organização, gestão, metas, financiamento e dá outras providências. Disponível em: <http://leismunicipa.is/tmhrc>. Acesso em: 10 fev. 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Culturais de Capitais e Regiões Metropolitanas*. Salvador, Bahia, 2012.

VILUTIS, Luana. *Cultura e juventude: a formação dos jovens nos Pontos de Cultura*. (Dissertação de mestrado). Programa de

Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2009.

_____. Planos municipais de cultura e participação social no fortalecimento de políticas culturais. In: *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 2, n. 5, p. 135-150, 2012. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/download/6751/4826>. Acesso em: 9 fev. 2014.

ZIMBRÃO, Adélia. *Políticas públicas e relações federativas: o Sistema Nacional de Cultura como arranjo institucional de coordenação e cooperação intergovernamental*. In: *Revista do Serviço Público*. Brasília 64 (1): 31-58, jan.-mar. 2013.

PRODUÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA: PERCURSOS E DESAFIOS DO FESTIVAL JAZZ E BLUES DE GUARAMIRANGA (CE)

Rachel Gadelha¹

O Festival Jazz e Blues de Guaramiranga foi criado no ano 2000 como uma opção cultural alternativa ao Carnaval brasileiro. A ideia era oferecer, nos quatro dias de folia de Momo, uma programação que destacasse os gêneros jazz, blues e instrumental, trazendo ao Ceará artistas que não estavam inseridos no circuito comercial. A proposta, inovadora e diferenciada, fundamentava-se na pouca expressividade do Carnaval cearense à época e apostava na diversidade cultural, na crença em uma segmentação do mercado, na formação de público e na importância dos contrapontos culturais.

O jazz foi escolhido como gênero musical do evento por sua característica de improviso e criatividade, o que nos remetia ao grande número de instrumentistas que viviam no Ceará e não tinham muita oportunidade de mostrar sua performance e seu talento. Se nos faltava um Carnaval atrativo, sobravam artistas desejosos de mostrar seu trabalho.

Para consolidar ainda mais esse conceito, optou-se por fugir de uma identidade cultural e turística hegemônica do Ceará – território de “sol e praia” – e buscar outros ambientes. O lugar escolhido foi Guaramiranga – menor município do estado, distante 110 quilômetros de Fortaleza –, que possui em seu território uma reserva de mata atlântica, com área de proteção ambiental, clima ameno e agradável e natureza verdejante.

A cidade foi escolhida não só por seus atributos naturais. Na verdade, a realização do Festival de Jazz em Guaramiranga deve-se a uma vocação cultural do município, que remete a velhas tradições artísticas e pode ser evidenciada em uma característica peculiar. Guaramiranga, no ano de criação do festival, podia ser descrita como uma cidade que abrigava basicamente uma rua com dois teatros, curiosamente com o mesmo nome, o da escritora Rachel de Queiroz.

Mais do que uma característica singular, essa peculiaridade tem uma carga simbólica expressiva e revela muito acerca de um potencial latente no município. Segundo relato de Nilde Ferreira, ex-secretária de cultura da cidade, a tradição vem de longe e remete aos seus antepassados. No início do século XX, com o desenvolvimento de uma cultura de plantio de café e cana-de-açúcar na região, Guaramiranga passou a abrigar uma elite local que promovia e estimulava saraus literários e festividades em torno da igreja – hábitos culturais absorvidos e reprocessados pelos trabalhadores locais, segundo trechos de texto apresentado na homepage² da Associação dos Amigos de Guaramiranga (Água):

Nossos ancestrais artistas nasceram e se criaram (inclusive artisticamente) nos canaviais e nos roçados de café, onde improvisavam versos para gerar divertimento e aliviar a dura carga de trabalho. As mulheres se educavam nas cozinhas

¹ Antropóloga, mestra em políticas públicas e sociedade pela Universidade Estadual do Ceará (Uece) e diretora da Via de Comunicação – empresa de produção cultural que criou e realiza o Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga (Ceará).

² Disponível em: <http://www.agua.art.br/brevehistoria.html>. Acesso em: 23 nov. 2014.

dos fazendeiros, escutando as cantigas das tradições europeias da boca das patroas holandesas e portuguesas. A essas cantigas deram sua interpretação e daí nasceram nossos tradicionais “dramas”.

Aos poucos, as criações artísticas dos trabalhadores passaram a fazer parte das festas dos patrões, que reuniam família e amigos para um divertimento regado a dramas e reisado, na faxina da casa da fazenda. Logo, a Igreja percebeu que as artes dos seus fiéis poderiam trazer uma “animação” a mais para as festas da padroeira e, com isso, aumentar a arrecadação das quermesses.

Fato curioso é que uma espécie muito particular de “mecenato” se deu por aqui naqueles tempos idos: para merecerem o prazer das artes de seus trabalhadores, os patrões ofereciam as indumentárias, emprestavam os adereços, colocavam os lampiões na faxina, convidavam os vizinhos para as noitadas de dramas em suas fazendas, ofereciam a cachaça gratuitamente! Assim, diminuindo as diferenças entre patrões e empregados é que se caracterizou o nascimento do ambiente artístico-cultural de Guaramiranga.

Nossos antepassados, mestres de reisados e dramas, músicos populares, rezadeiras, fazendeiros, fizeram nascer um ambiente propício às artes e à cultura e é nesse ambiente que temos vivido ao longo de toda a história.

Depois de um período de prosperidade, entretando, deu-se o fim desse ciclo econômico e Guaramiranga passou a enfrentar problemas comuns a pequenos municípios do interior do Nordeste. Segundo dados do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (Ipece) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)³, no ano de 1999, pouco tempo antes da primeira edição do Festival de Jazz, a cidade contava com 5.714 habitantes e 75% dos chefes de família ganhavam apenas um salário mínimo. Conforme o diagnóstico do Plano de Desenvolvimento Regional do Maciço de Baturité⁴, realizado em 2002, o município apresentava problemas sérios como a ausência de esgotamento sanitário e de aterro; áreas verdes degradadas; crescente perda de representatividade econômica; falta de mecanismos de gestão regional capazes de estimular a compreensão dos problemas e a formulação de soluções; e dependência excessiva de aportes do estado e da União.

No entanto, apesar dessa situação precária, Guaramiranga guardava a memória da cultura vivida nos tempos idos. Um patrimônio cultural que estava “adormecido” e que começou a ser reavivado em 1984, com a criação do grupo de teatro Cangalha, fruto de uma oficina do Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral). O grupo foi responsável por provocar demandas do poder público municipal que impulsionaram a construção dos dois teatros, a inclusão da cultura na Lei Orgânica do Município e o apoio para a formação de novos grupos teatrais, entre outras mudanças. Foram projetos idealizados por jovens, que encontraram ressonância no poder público municipal. Todos esses esforços colaboraram para a criação, em 1991, do Departamento de Cultura, que teve como missão realizar um Plano de Desenvolvimento Cultural. O plano, ambicioso, intencionava “promover a cultura como via de desenvolvimento humano, posicionando-a na centralidade das estratégias municipais de promoção do conhecimento, inclusão social e desenvolvimento sustentável” (SANTIAGO, 2013).

³ Disponível em: http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/perfil_basico/PBM_2006/Guaramiranga.pdf. Acesso em: 23 nov. 2014.

⁴ Disponível em: http://conteudo.ceara.gov.br/content/aplicacao/SDLR/desenv_regional/gerados/PDR_Macico_Baturite.pdf. Acesso em: 23 nov. 2014.

Um dos aspectos desse plano, que pode ser destacado como decisivo, foi pensar a cultura em uma perspectiva que valorizava a tradição local, mas também abria possibilidades para a realização de intercâmbio com outras culturas, com agentes externos, proporcionando inúmeras formas de crescimento e diálogo. Essa característica ainda está presente na cultura local e foi responsável pela acolhida positiva à realização de um festival de jazz na cidade anos depois.

Dois acontecimentos marcaram a agenda da cultura em Guaramiranga antes do surgimento do Festival de Jazz: a criação da Agua, em 1992, com o objetivo de garantir a continuidade das ações culturais iniciadas no município, e a realização do Festival Nordeste de Teatro (FNT) em 1993. Ambos continuam atuantes e, apesar das dificuldades que encontram para assegurar sua sustentabilidade, cumprem uma importante função no desenvolvimento da cultura local. Com mais de 20 anos de existência, o FNT tem sido responsável pela exibição de inúmeras peças teatrais na cidade e pela inserção de Guaramiranga no circuito das artes cênicas na região e no Brasil.

É importante destacar que, nesse percurso, o apoio inicial da gestão municipal foi fundamental. Mais do que boa vontade, a prefeitura apostou efetivamente nos projetos relacionados à cultura e, em 1997, investiu em gastos com o setor 6,15% do orçamento municipal. Cifra bastante considerável para os padrões do Brasil nas capitais e mais ainda para um pequeno município do interior cearense. Investimento que, infelizmente, não chegou a se consolidar como uma política pública efetiva e permanente, sofrendo posteriormente o esfacelamento de diversas iniciativas em outras gestões municipais.

Nessa época, o Ceará vivia um período de animação cultural, ocasionado pela criação da lei de incentivo à cultura estadual⁵, em 1995, que se pautava pela dedução fiscal do Imposto Sobre Circulação de Mercadorias e Prestação de Serviços (ICMS) e se inspirava na lei federal⁶ criada em 1991. Foi o período em que se iniciou a sistematização de uma política estadual para a cultura e se construíram os arcabouços do que deveria ser uma administração “moderna” da pasta. O estado vivia um período de mudanças e, no âmbito da gestão cultural, construiu-se o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, investiu-se na formação de novos profissionais ligados à arte e à cultura, por meio desse centro, e apostou-se na criação de uma indústria audiovisual, que não chegou a funcionar plenamente. As iniciativas públicas animavam o mercado cultural, que começava a se formar.

Surgiram, nessa década, algumas produtoras culturais que se propuseram a realizar empreendimentos artísticos de maior porte, com uma gestão mais profissional. Nesse contexto, criou-se, em 1997, a empresa de produção cultural Via de Comunicação⁷. O cenário parecia favorável ao campo da cultura e se vislumbrava a possibilidade de investimentos na área e a crença na formação de um mercado.

Foi assim que se deu a criação do Festival Jazz e Blues, no início do ano 2000, com o objetivo de oferecer uma programação diferenciada de Carnaval, valorizar o músico instrumentista do Ceará e apostar em uma programação artística de qualidade. O cenário ideal escolhido para essa empreitada inusitada foi Guaramiranga, em razão da sua vocação cultural.

⁵ Lei n. 12.464, de 20 de junho de 1995.

⁶ Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

⁷ Empresa de produção cultural dirigida por Rachel Gadelha, antropóloga, e Maria Amélia Mamede, jornalista.

Na primeira edição do evento, a Via de Comunicação não contou com apoio de nenhuma instituição ou lei de incentivo. Na verdade, quando se buscou apoio público, possíveis patrocinadores disseram que a iniciativa não daria certo: jazz, blues, Carnaval e interior do Ceará eram uma combinação cujo êxito parecia pouco provável. No entanto, essa recusa, longe de causar desânimo, mostrou que se deveria investir na realização do projeto para demonstrar sua viabilidade.

O primeiro festival foi feito tendo como base de sustentação a amizade, a crença e a adesão de fornecedores e artistas. Os músicos cearenses ansiavam por essa oportunidade e participaram entusiasticamente ao lado das produtoras e idealizadoras Rachel Gadelha e Maria Amélia Mamede. A maioria dos fornecedores trabalhou voluntariamente ou executou seus serviços a preço de custo. Familiares se envolveram no apoio, uma vez que a equipe de produção era bastante reduzida. Dessa forma, muitas despesas foram financiadas pela própria Via de Comunicação, que acreditava no projeto e resolveu investir em sua viabilidade. Os poucos apoios obtidos se deram na forma de um pequeno patrocínio ou permuta de serviços.

A cidade, apesar de sua tradição cultural, encontrava-se em um período de estagnação econômica. Não havia indústrias, o comércio era incipiente e a produção agrícola limitada. A população vivia sob forte dependência do poder municipal. Mesmo que ainda preservados, os valores que referenciavam a cultura como uma vocação estratégica, as condições objetivas não correspondiam a esse discurso. O Teatro Rachel de Queiroz, de importância simbólica para o município, ainda não estava concluído, apesar de sua construção ter iniciado em 1997.

No teatro, palco da primeira edição do Festival de Jazz, não havia cadeiras nem instalações sanitárias adequadas. As paredes eram de tijolo aparente, sem pintura, e havia grandes vazamentos no teto, condições que permitiam a entrada de uma quantidade significativa de água nos momentos de chuva frequente na região. Os portões de ferro remetiam à utilização provisória de uma obra. Os camarins não estavam aptos para receber nenhum artista e não possuíam mobiliário, espelhos e lâmpadas.

A cidade, por sua vez, também não apresentava as condições necessárias para abrigar um evento de maior porte. Existia somente uma via de acesso principal que era utilizada concomitantemente para receber carros, pedestres e ainda funcionar como estacionamento. Não havia um sistema de saneamento adequado, a coleta de lixo era feita de forma precária e a cidade não possuía uma estrutura de segurança pública satisfatória. O fornecimento de energia elétrica era insuficiente para atender ao aumento de demanda e frequentemente ocorria falta de energia. O sistema de telefonia móvel também não funcionava a contento.

Os dois estabelecimentos turísticos e o restaurante na cidade não tinham condição de atender ao público e às necessidades da própria produção do evento. Dessa forma, foi necessário criar estruturas alternativas, como convencer o proprietário de um sítio a abrigar artistas e técnicos em sua residência de veraneio que, posteriormente, viria a se tornar uma das maiores pousadas da região. O único restaurante local, alheio à movimentação do festival, encerrava suas portas cedo, o que obrigou o público a saciar sua fome em uma Kombi de cachorro-quente, comandada por um empreendedor que viria a ser, posteriormente, um dos maiores empresários turísticos da cidade.

A despeito de todas as dificuldades, a primeira edição do Festival de Jazz foi um sucesso. O público lotou a cidade e relevou todas as precariedades locais, priorizando a boa música e o encontro até então inédito no estado. A programação, composta majoritariamente de artistas locais, lotou os teatros e o público aplaudiu os músicos cearenses em pé. Um feito pouco vivenciado anteriormente e que traduz o “espírito” que ainda hoje habita o festival.

Após comprovado o êxito da iniciativa, partiu-se para a execução da segunda edição, que consistiu em uma verdadeira prova de resistência por parte dos produtores. O sucesso do primeiro festival fez com que o público aumentasse em uma proporção incompatível com as condições de recepção da cidade, ampliando todas as fragilidades de infraestrutura, hospedagem, acessibilidade e alimentação.

Parte da elite cearense, que utilizava a região como local de veraneio, sede de sua segunda residência, demonstrou insatisfação com o aumento do fluxo de visitação e a mudança no perfil dos visitantes. Guaramiranga passava a abrigar, nesse momento, inúmeros novos visitantes, que se instalavam em campings improvisados, sítios alugados e quartos em casas de moradores locais.

Interesses conflitantes de grupos de comunicação pelo apadrinhamento do evento se somaram ao descontentamento de parte da elite e fizeram eclodir uma pequena campanha de combate ao festival, promovendo a publicação de notas e matérias que denegriam o projeto com argumentos de ocupação desordenada, desrespeito aos aspectos culturais da população local e possibilidade de prejuízo à natureza.

Dessa forma, coube à própria produtora buscar as soluções necessárias para dar continuidade à iniciativa de maneira consistente e coerente com os princípios que a animavam. Para isso, pautou a construção do festival em alguns alicerces que permanecem presentes até hoje: ser fiel aos gêneros jazz, blues e música instrumental; respeitar a cultura local; reservar espaço permanente para o músico cearense; assegurar qualidade técnica e artística; promover o desenvolvimento social e a formação cultural para o público e os jovens instrumentistas. Outro fator a ser destacado é que essa trajetória foi pautada pela percepção de que estava sendo construído um Festival de Jazz no Nordeste, buscando-se, assim, sua significação e adequada ocupação desse espaço singular.

Os empecilhos do festival também repercutiam em seu orçamento, e sua sustentabilidade financeira depende, até os dias atuais, de verbas de patrocinadores e recursos públicos. Com uma programação majoritariamente gratuita, o percentual arrecadado com a bilheteria, de preços populares, não consegue arcar nem com 10% das despesas necessárias. Essa condição faz com que o projeto necessite de viabilização por meio de leis de incentivo à cultura, ancorando-se ora no mecanismo estadual, ora no federal. A oscilação deve-se à oportunidade de melhor utilização de um ou de outro, seja pelo acesso aos investidores ou pela facilidade do mecanismo, uma vez que estes também sofrem pequenas alterações de acordo com as distintas gestões públicas. A dependência do patrocínio externo faz com que o evento busque permanentemente alternativas para conquistar e manter o interesse das empresas investidoras.

Um das estratégias utilizadas para conquistar e manter apoiadores foi a criação de programações “customizadas” que pudessem, sem prejuízo artístico para o festival, ir ao encontro dos interesses estratégicos das empresas. Por causa disso, diversas ações já foram realizadas ao longo desses 15 anos para potencializar a visibilidade da empresa

patrocinadora, não só como beneficiária do marketing cultural, mas como empresa aliada à cultura e promotora de desenvolvimento ambiental, social e econômico. Esse aspecto pode ser perceptível nas diversas iniciativas promocionais realizadas em distintas edições, como o plantio de mudas nativas da região, ações de educação ambiental, promoção de oficinas artísticas e atividades de geração de renda com base nas potencialidades culturais e turísticas locais etc. Todas apoiadas por patrocinadores do festival.

Em relação à comunidade, o festival procura pautar sua atuação tendo como base uma postura de respeito e parceria, de forma a ser percebido como um agente indutor de desenvolvimento das vocações locais. Na ausência de apoios institucionais e públicos consistentes e permanentes, procurou-se incessantemente ativar parcerias para a realização de ações que pudessem favorecer um ganho social mais efetivo e duradouro aos moradores do município e suas adjacências. Foi assim que, com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), se realizou a promoção de cursos de produção cultural, criação de pousadas domiciliares, feiras de artesanato e pesquisas sociais, econômicas e culturais; e, com o apoio do Governo do Estado, foi realizado o mapeamento de vocações culturais materiais e imateriais da região, a capacitação de condutores turísticos e a implantação de roteiros turísticos culturais nos municípios do entorno de Guaramiranga, só para citar algumas iniciativas. Muitas delas, entretanto, poderiam ter sido mais bem aproveitadas ou disponibilizadas em caráter permanente, caso houvesse uma parceria público-privada mais efetiva.

No âmbito da gestão municipal, durante diversas edições do festival um percentual da bilheteria foi destinado a instituições locais, além de se priorizar a contratação de mão de obra da comunidade e a compra de produtos da região, quando possível. O mesmo procedimento se dá com relação a artistas e fornecedores do festival, que são estimulados a emitir notas fiscais de seus serviços na Prefeitura Municipal de Guaramiranga para aumentar a arrecadação local.

O impacto dos festivais de teatro e de jazz na geração de renda e infraestrutura da cidade também é perceptível. Hoje, a cidade abriga diversos restaurantes com diferentes especialidades, possui um comércio mais estruturado e a oferta de leitos aumentou consideravelmente. Também recebeu uma subestação de energia elétrica e nova iluminação pública, realizou uma obra de saneamento na sede do município e um projeto de requalificação urbana da sede. Foram criadas ainda mais vias de acesso, e a cidade passou a abrigar novos equipamentos públicos, tendo sido incluída no Programa Municípios Prioritários para o Desenvolvimento do Turismo, do Instituto Brasileiro de Turismo (Embratur).

O turismo cultural, alavancado pelos festivais de teatro e de jazz, é atualmente uma das principais vocações de Guaramiranga. Sua importância é perceptível nas pesquisas realizadas pelo Sebrae/CE, cujos dados revelam que 60% dos estabelecimentos comerciais do município foram criados depois do Festival de Jazz e que, durante os dias do evento, os empregos temporários aumentam 38,8%, impactando no faturamento de 93,2% das empresas, com aumento médio das receitas de 65,3%. São pequenos exemplos de como precariedades e ausências se tornaram oportunidades ao longo dos anos de realização do festival.

Paralelamente a essa construção econômica e social, o festival construiu uma trajetória reconhecida no Brasil por sua qualidade técnica e artística. Para que isso acontecesse, diversas ações foram sendo implantadas em busca da resolução ou superação de inúmeros obstáculos com os quais as produtoras se deparavam a cada ano.

Para minimizar a escassez de espaços livres disponíveis no município e atender ao contingente de público, estimado em mais que o dobro da população local, foi criada uma programação diversificada, distribuída ao longo do dia e em locais diferenciados. Por outro lado, para conter a demanda e atender ao público que não conseguia hospedagem na cidade, foi elaborado o projeto O Festival Desce a Serra, que promove shows em Fortaleza no período pós-Carnaval. Para formar consumidores culturais, oferta-se uma programação gratuita de boa qualidade e são utilizados recursos pedagógicos que permitem ao público, além de diversão, acesso a novos conhecimentos sobre as atrações oferecidas durante o evento. A programação, planejada de modo a permitir aproximação entre artistas, arte e plateia, se dá por meio de ensaios abertos ao público, bate-papo com músicos, entrevistas abertas, exibição de documentários, aulas-shows etc.

Merece destaque, entretanto, a parte formativa do festival. Presente desde as primeiras edições, começou timidamente com a oferta de oficinas durante os dias de Carnaval em Guaramiranga. Evoluiu para a oferta de cursos em cinco municípios do interior e, posteriormente, passou a realizar a recepção de 25 alunos para participar dos dias do festival em Guaramiranga com acesso a toda a programação, hospedagem e alimentação por conta do evento. Tal projeto foi intitulado Novos Talentos.

A cada edição o projeto se expandia, ganhando maior consistência e alcance. Foi assim que surgiu, com o apoio da Secretaria de Educação do Estado do Ceará, o projeto Música É Para a Vida, que, em sua edição de 2014, previu a oferta de 41 oficinas de sensibilização e formação musical para alunos e arte-educadores da rede pública estadual de ensino do Ceará. Realizado em duas etapas, abre-se inscrição por edital público para que os alunos participem de oficinas de sensibilização musical em 21 regiões com duração de dois dias cada uma. Os 100 alunos e os 20 arte-educadores que se destacam nessa etapa participam do segundo momento do projeto, intitulado Residências Artísticas, que prevê uma imersão de sete dias em Pacoti, cidade vizinha a Guaramiranga, iniciada uma semana antes do festival. Nesse período, os alunos se reúnem para estudar teoria e prática musical com renomados professores, por meio de aulas de improviso, instrumento e prática de conjunto, entre outras.

Nos dias do festival, os jovens participantes do projeto assistem a palestras e participam de toda a programação, interagindo com músicos brasileiros e estrangeiros. A iniciativa tem seu ápice em uma programação intitulada Toca Jazz, na qual, nos fins de tarde, no palco principal do festival, os alunos apresentam uma pequena mostra do que aprenderam nos dias de estudo, havendo forte interação e entusiasmo do público presente. O projeto das residências artísticas permite uma imersão musical e um intercâmbio cultural riquíssimo para esses alunos e tem sido responsável pela ampliação de repertório cultural, pelo estímulo à profissionalização da música, pela formação de instrumentistas e pela criação de bandas no Ceará. Projeto que também sofre ameaça de descontinuidade com a alternância de governos.

Assim, o festival constrói seu papel de catalisador da produção cultural local, possibilitando trocas e interações artísticas que marcam decisivamente a vida de inúmeros jovens cearenses, que passaram a se dedicar aos estudos musicais, ampliando seus repertórios e oportunidades de atuação na área. Muito mais poderia ser feito se o projeto contasse com o apoio do poder público para integrar suas ações com outras políticas públicas ofertadas ao longo do ano.

Compreende-se a relevância de projetos como o festival, em consonância com a proposição de Albino Rubim sobre o sistema de cultura⁸, ao se notar a importância da instância de circulação na qual se insere esse tipo de evento. Além de atuar na área de formação e geração de renda, eventos desse porte criam espaços para trocas e intercâmbios, vitais para artistas e público. O ideal é que projetos como o Festival de Jazz possam ser potencializados ao dialogar com políticas que favoreçam o desenvolvimento de outras instâncias do sistema cultural.

No entanto, no âmbito da circulação, ano a ano, o festival amadurece artisticamente e é responsável por trazer nomes para o Ceará que, por não estarem incluídos no circuito comercial da música, dificilmente teriam a oportunidade de se apresentar ao público local. O evento trabalha com o conceito da diversidade cultural ao compreender o jazz como um gênero que permite o improviso e a liberdade musical. Ou, no dizer de Hermeto Pascoal, “o jazz não é um *quê*, é um *como*”.

Nos 15 anos de realização do festival, já passaram por seus palcos nomes como Toots Thielemans, Egberto Gismonti, Paquito D’Rivera, Hermeto Pascoal, Ravi Coltrane, Gadi Lehavi, Wagner Tiso, Stanley Jordan, Rosa Passos, Duofel, César Camargo Mariano, João Donato, Edu Lobo, Quarteto Jobim, Naná Vasconcelos, Kenny Brown, Scott Henderson, Luiz Fernando Veríssimo, Big Time Sarah, Frères Guissé, Hamilton de Holanda, Jean Jacques Milteau, Ivan Lins, Dominginhos, Uakti e Raul de Souza, além dos talentos do Ceará.

No entanto, 15 anos depois, o projeto suscita muitos questionamentos e reflexões. A despeito de suas conquistas, o festival, assim como eventos de natureza similar, dependentes de leis de incentivo à cultura, escreve sua história com muito esforço e continua realizando suas ações em um cenário de instabilidade e incertezas. O sistema de financiamento à cultura no país não favorece a construção de ações de médio e longo prazos, uma vez que trabalha com projetos de ação temporária definida, que precisam ser renovados permanentemente e ainda garantir o interesse e a participação do investidor privado e do poder público na iniciativa. Sistema que faz com que os produtores, a cada edição, (re)iniciem todo o processo em busca de captação para garantir sua continuidade, esforçando-se para conferir novos atributos e adjetivos à sua iniciativa, o que gera a inclusão de novos custos.

Se, por um lado, se faz necessário construir projetos culturais maduros e sólidos, por outro, esses precisam ser renovados constantemente para assegurar o interesse das empresas e do mercado. Dessa forma, os produtores têm exaurido esforços para viabilizar a produção de ações temporais e esporádicas, que precisam incessantemente ser recriadas e renovadas, antes mesmo de ser consolidadas. Esse círculo se destaca pelo imenso paradoxo: a realização de inúmeras iniciativas de qualidades artística e social relevantes, que têm sido promovidas no Brasil e movimentado o campo da cultura nacional, e a inexistência de uma base sólida de sustentação e continuidade.

Essa é a situação em que se enquadra o Festival Jazz e Blues de Guaramiranga, que, a despeito de completar 15 anos em 2014, e de sua contribuição para a cultura no estado, não tem assegurada a sua viabilidade, tendo de iniciar a cada edição um esforço maior para garantir a sua existência.

Esse aspecto faz com que os produtores passem a despender grande parte de seu tempo e esforço na captação de patrocínios, na administração burocrática e no cumprimento dos diversos preceitos e exigências do projeto que é inscrito em diferentes mecanismos de financiamento e editais públicos. Um dos efeitos nefastos dessa política é que o produtor, em vez de concentrar seus esforços na consolidação do que já realizou e em sua *expertise* cultural, de forma a potencializar a relevância e o alcance de sua iniciativa, consome a quase totalidade dos seus esforços para assegurar a continuidade mínima de seu projeto.

O festival divulga o nome de Guaramiranga internacionalmente e é reconhecido por ser responsável pelo aquecimento da geração de renda na região, além de alavancar toda uma cadeia produtiva de turismo cultural. Mesmo sendo considerado um impulsionador estratégico de desenvolvimento local, sem citar seus impactos culturais e de ordem simbólica, não conta com políticas públicas que assegurem a continuidade de sua realização e não encontra no poder público municipal e estadual sensibilidade e parceria efetiva no compartilhamento de objetivos, processos e resultados.

Dessa forma, nenhuma de suas conquistas está garantida e todas podem sofrer descontinuidade com simples mudanças na gestão pública, alterações no sistema de financiamento à cultura e oscilações no mercado, que repercutem na retração do interesse das empresas por investimentos no setor cultural.

Além da tensão emocional que esse “isolamento” acarreta para os produtores, tal fator gera enorme desperdício de esforço e de capital intelectual, cultural e potencial criativo. Uma vez que o sistema não possibilita uma cultura de planejamento e continuidade, não favorece a maturação dos projetos, a avaliação adequada do que é realizado e o fortalecimento do sistema cultural como um todo. Aspectos que, em última instância, poderiam repercutir na ampliação das possibilidades de educação e do consumo da cultura no estado.

Outro fator que agrava a sua condição de efetivação é o fato de o festival ser realizado no interior do Ceará. Uma vez que não opera com a lógica do entretenimento e não utiliza recursos midiáticos comparáveis a projetos similares executados na Região Sudeste, não desperta o interesse das grandes empresas investidoras, que em última instância são responsáveis pelos aportes viabilizadores de iniciativas semelhantes nas principais capitais brasileiras. Desse ponto de vista, apesar de “grande” para o estado, continua sendo um festival “pequeno” para o Brasil. Ainda observamos, eventualmente, preconceito quanto à realização de um evento de “jazz” no “interior” do Ceará.

Além disso, a pouca compreensão da importância do produtor cultural no sistema da cultura e da relevância de seus projetos agrava mais ainda a gestão de eventos como o Festival de Jazz e outros similares. Observa-se uma sobreposição e indefinição de papéis, em que algumas vezes o produtor atua como instituição pública e o governo como produtor, quando deveria ser indutor. Como o poder público muitas vezes depende de recursos de leis de incentivo e fundos de cultura para realizar algumas de suas iniciativas, em certos momentos observa-se uma relação de concorrência velada (e até explícita) entre este e os produtores.

No caso do Festival de Jazz, nesse trajeto de 15 anos, em muitas ocasiões, a Via de Comunicação teve de assumir o lugar do poder público, atuando no planejamento e na execução de estratégias de segurança pública, trânsito e infraestrutura urbana e turística, além de captação de recursos para assegurar alternativas de educação, geração de

⁸ RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador. Editora da UFBA, 2005.

renda e melhor utilização do patrimônio cultural material e imaterial da região. Viveu, nesse percurso, o paradoxo de tratar desses temas, na grande maioria das vezes, sem contar com a percepção de sua relevância por parte do poder público e de instituições responsáveis. Contou muito mais com “simpatia e boa vontade” de alguns gestores de plantão do que com políticas públicas de fato. Em muitas ocasiões, o produtor cultural espera do poder público não só recursos financeiros, mas também apoio, envolvimento e compartilhamento de responsabilidades.

Ao completar 15 anos, muitas questões estão postas para assegurar a continuidade do Festival de Jazz e de outros projetos similares. Junto com a necessidade de uma gestão compartilhada, as agendas do produtor e do estado precisam ser renovadas por meio de um processo que exija políticas consolidadas e soluções conjuntas. Muito mais do que financiar projetos pontuais, faz-se necessário dividir caminhos e responsabilidades. Urge construir um sistema de financiamento múltiplo e diversificado, que minimize a dependência excessiva do estado, favorecendo a participação de novos agentes financiadores, a realização e a continuidade das boas iniciativas culturais, sejam elas pontuais ou permanentes.

Faz-se necessário uma política pública mais atenta às especificidades do campo, as quais só poderão ser identificadas e devidamente tratadas quando o Estado, a sociedade e os produtores culturais se reconhecerem como partes integrantes de um mesmo processo e passarem a dialogar e trabalhar juntos em prol de um ideal comum. É preciso ainda que seja conhecida e aprofundada a função que cada um desses agentes deve ocupar em uma gestão que pretenda promover a cultura como bem social.

Assim, apesar do êxito artístico e cultural do Festival de Jazz, e de suas repercussões econômicas e sociais, a cada edição, é preciso um esforço permanente e contínuo para superar a instabilidade que permeia a atividade da produção cultural no Brasil. Projetos que, como o Festival de Jazz, têm sua realização ancorada em leis de incentivo e editais públicos precisam trabalhar com outras formas de financiamento, que assegurem a condição de operar com uma cultura de planejamento e sustentabilidade para consolidar processos, bem como melhorar o aproveitamento de recursos humanos e financeiros em políticas compartilhadas com outras instâncias de interesse público.

Para que iniciativas como essa floresçam, o produtor cultural precisa passar para um patamar em que se faça considerar e seja considerado como aliado na ativação das políticas públicas. Precisa conquistar e receber um olhar mais atento, receptivo e solidário do estado e da sociedade. Só assim se favorecerá a maturação do sistema, a avaliação adequada do que é realizado e o fortalecimento de um sistema cultural, que, em última instância, seja capaz de repercutir na formação de um país no qual se ampliem as possibilidades de educação e consumo da cultura.

Ainda temos pela frente inúmeros desafios. É preciso superar preconceitos e estigmas e fazer com que a pluralidade cultural seja percebida como um traço fundamental na construção da identidade nacional brasileira e princípio essencial da democracia social. A música instrumental, da qual fazem parte o jazz e o blues, é um gênero importante para a garantia dessa pluralidade cultural, podendo ser um contraponto à cultura hegemônica do Carnaval.

Precisamos tornar perceptível a importância de um festival desse porte para o fortalecimento do sistema cultural em suas dimensões de formação, criação, produção e circulação. Com um projeto de sustentabilidade assegurado, poderemos colaborar efetivamente para o desenvolvimento do patrimônio cultural do Brasil e plantar sementes

duradouras, aproveitando melhor todos os recursos disponíveis, sem dispersão de esforços e oportunidades. É preciso planejar para poder crescer.

Essas condições são necessárias para que o festival cumpra seus objetivos de promover a pluralidade e a democratização cultural e de contribuir para a formação de músicos e público através da realização de um evento que integre arte, cultura, lazer, capacitação e desenvolvimento social.

É essa a razão de ser do Festival Jazz e Blues de Guaramiranga e é nesse sentido que o evento pretende continuar trabalhando, enquanto dispuser de energia!

Referências bibliográficas

AGUA. Site da Associação dos Amigos de Guaramiranga. Disponível em: <http://www.agua.art.br/brevehistoria.html>. Acesso em: 23 nov. 2014.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria e prática da gestão cultural*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 2002.

GOVERNO DO ESTADO DO CEARÁ. Site oficial. Disponível em: http://conteudo.ceara.gov.br/content/aplicacao/SDLR/desenv_regional/gerados/PDR_Macico_Baturite.pdf. Acesso em: 23 nov. 2014.

IPECE. Site do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. Disponível em: http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/perfil_basico/PBM_2006/Guaramiranga.pdf. Acesso em: 23 nov. 2014.

MAMEDE, Maria Amélia. Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga. In: *Economia criativa: uma nova perspectiva. Anais do I Seminário Nacional de Economia Criativa*, 2007. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

MOURA, Dalwton; GADELHA, Francisco. *Nos acordes do jazz & blues*. Memórias do Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga. Fortaleza: s. n., 2012.

RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: Editora da UFBA, 2005.

SANTIAGO, Selma. *Gestão da cultura para o desenvolvimento de cidades*. Guaramiranga: um estudo de caso. Brasília: Logos 3, 2013.

POR UMA AVALIAÇÃO DIALÓGICO-ESTÉTICA CONTRA O TECNICISMO DA LEI 8.666/93

Geo Britto¹

A política cultural de um país define como este quer ser. Muito se fala em investimento na educação, na saúde, na agricultura e em outras áreas. Mas os governos e a sociedade ainda enxergam as coisas compartimentadas em gavetas isoladas e claro está que isso não é à toa. A partir de uma política cultural implementada se define o caminho de uma sociedade.

A cultura permeia todas as ações da sociedade. Por exemplo, todos realizam o ato de comer, mas alguns comem alimentos crus, outros os cozinham, uns utilizam as mãos, outros fazem uso do garfo. A auto-organização dos povos, as formas de resistir ou de se acomodar, o modo de encarar as adversidades, tudo isso é cultura. Sua luta, individual ou coletiva, é cultura. É pela cultura que há superação. Pode-se buscar a solidariedade, a democratização das riquezas e do conhecimento e exercer o seu papel transformador ou também optar por continuar com práticas autoritárias e conservadoras e reforçar as estruturas fascistas. A cultura não é neutra, é nela que a luta de classes aparece da maneira mais sutil.

As práticas de violação dos direitos humanos são culturais. Quanto houve de transformação cultural no último século? Um país que condenava a “vadiagem” e prendia negros e pobres, e mantém sob custódia no Museu da Polícia Militar do Rio de Janeiro figuras de orixás como prova desses crimes, ainda hoje assassina milhares de jovens negros por ano. Um país que mantinha escravos hoje tem a empregada doméstica, que depois de muita luta conquista seu FGTS – mesmo se ouvindo reclamações da classe média racista contra esse ganho. Um país que tinha o latifúndio e agora se mantém com transgênicos. Um país que mantinha escravos, em maior número nas áreas rurais, e os mantém também hoje, agora ampliando sua ocorrência em áreas urbanas, com os *sheatshops*². Um país que assassinava indígenas e que hoje os queima e os expulsa de suas terras.

Todas essas formas de opressão se refletem em práticas culturais cotidianas, em casa, no trabalho, seja onde for. E tais práticas culturais, ao não ser questionadas e transformadas, perpetuam e potencializam a opressão. Nessas práticas pode-se ver o que se passa e aprender com as próprias contradições. Quantos socialistas a favor da liberdade dos trabalhadores não são grandes machistas dentro de casa? Quantos deles têm discursos e práticas racistas? Quantas vezes uma pessoa pode se surpreender com ações que contradizem seus discursos? Por isso, uma revolução que não envolva cultura e que não abale profundamente as práticas culturais vigentes vai ser apenas mais uma revolução, com grande possibilidade de perder a potência de seu devir revolucionário e se transformar em um período de terror, de burocracia vazia e autoritária.

¹ Coordenador político-artístico do Centro de Teatro do Oprimido (CTO), cientista social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e mestrando em estudos contemporâneos das artes na Universidade Federal Fluminense (UFF).

² Tradução livre de “fábricas de suar”. São espaços minúsculos com muitos trabalhadores, em geral imigrantes e costureiras, que trabalham muitas horas e por baixíssimos salários produzindo roupas para butikques caras e lojas de marcas multinacionais.

Enquanto isso, a elite continua impondo e reproduzindo uma cultura dominante e opressora. Porque ela não produz arte, somente a consome. Quando muito, ela a financia, mas sempre sob seu controle.

Apontar a centralidade da cultura nos programas de governo é fundamental. Quando se faz uma obra, fala-se do *impacto ambiental*, que raramente é respeitado. Devia-se definir também o *impacto cultural* e suas consequências. Quando a cultura transversaliza as ações de governo, as mudanças são mais profundas.

É a cultura o fio condutor que une o direito à saúde, ao transporte, à moradia, à escola, ao trabalho, à cidadania. Daí a importância de políticas públicas democráticas e populares que transformem e garantam a participação de todos, tornando popular, como dizia Augusto Boal, não só a cultura, mas o feijão, o arroz, a saúde, a educação, a vida.

As leis de renúncia fiscal, como a Lei Rouanet (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), são a privatização da cultura. Quem define o que vai ser produzido a partir de verba pública é o departamento de marketing de uma empresa. Obviamente, ela vai querer produzir sempre mais do mesmo, assim como ocorre com os poucos detentores de patentes de sementes transgênicas ou de vacinas cujos beneficiários são invariavelmente os mesmos.

Para não repetir as práticas opressoras no futuro, deve-se buscar no presente políticas culturais democráticas. Os pastores Felicianos de hoje são filhos da Lei Rouanet de ontem. Há de se inverter essa lógica e fortalecer políticas públicas que tenham como princípios a autonomia, o empoderamento e o protagonismo. Programas que reconheçam a todos como produtores culturais, sem hierarquia, incluindo os espaços dos mais tradicionais grupos aos tradicionalmente não aproveitados para o uso regular da arte, como escolas, sindicatos, igrejas, ruas e praças, demonstrando que a cultura está presente em todos os lugares e em todas as pessoas. Um exemplo dessa proposta é o Programa Cultura Viva.

Cultura Viva: influências históricas e seu processo

Os Pontos de Cultura, hoje, são uma realidade no Brasil. É importante entender seu histórico, seus antecedentes.

Os anos 1960 foram um período de grande efervescência política no mundo. No Brasil, ocorreram vários movimentos artísticos que alteraram o panorama político-cultural: o cinema novo, a bossa nova, o Teatro de Arena, o Oficina e a tropicalia são apenas algumas dessas incontáveis manifestações. A eclosão desses movimentos tem relação direta com a grande discussão política que havia à época. A agenda política nacional (reformas de base, reforma agrária, movimento de educação popular) estava intrinsecamente ligada ao que acontecia no campo da cultura.

O movimento estudantil teve uma atuação fundamental na sociedade brasileira nesse período. Com uma intervenção organizada, sempre defendeu bandeiras democráticas e progressistas. No entanto, o marco fundamental da participação dos estudantes na vida cultural brasileira foi, sem dúvida, a criação dos Centros Populares de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE), no início da década de 1960. Os estudantes criaram uma estrutura de organização que passou a atuar como centro e rede de produção cultural. Em seu quadro, dramaturgos, atores, músicos e cineastas realizaram atividades culturais em todo o país, dentro e fora das universidades, em salas de aula,

portas de fábrica, assembleias, congressos e comunidades rurais, entre outros, com uma enorme produção e distribuição de discos, filmes e peças de teatro. O movimento dos centros populares foi fundamental para os debates que aconteciam no Brasil e também responsável por uma enorme produção cultural que ainda hoje é importante.

Apesar disso, possuía uma estrutura centralizada, de cima para baixo. A proposta de levar a consciência ao povo era autoritária. Proposta que, inclusive, muitos movimentos de esquerda ainda praticam. E, em 31 de março de 1964, houve o golpe cívico-militar, com todas as nefastas consequências, ainda não conhecidas em sua totalidade. Essas consequências se fazem sentir até os dias atuais porque muitas das concepções culturais (como a necessidade de violência estatal e não estatal de hoje) nasceram, foram construídas e se consensualizaram no processo de implementação da ditadura.

A partir do fim do regime militar, outro cenário foi se desenhando progressivamente. Nos anos 1980, surgem greves que desafiam o poder constituído, o chamado novo sindicalismo. Da mesma forma que os estudantes foram fundamentais nos anos 1960, os novos movimentos surgem com os sindicatos, com as comunidades eclesiais de base e com outras esferas sociais. Em 1983, é criada a Central Única dos Trabalhadores (CUT). Em 1984, um amplo movimento político, social e cultural solta o grito das “Diretas Já”, envolvendo milhões de pessoas em todo o país. Nesse mesmo ano, acontece o primeiro encontro do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra, o MST. Entre 1986 e 1988, ocorrem os movimentos em torno da Assembleia Constituinte. Em 1989, acontece a primeira eleição democrática para a presidência da república, na qual, apesar de todo o acúmulo de forças, os movimentos sociais saem derrotados em razão das frações da elite e das manipulações midiáticas.

A partir da década de 1990, com o fim da experiência “socialista real” no leste europeu e o avanço do neoliberalismo, os movimentos sociais continuam, mas agora em situação diferenciada. Acontece um refluxo das lutas. As novas formas de organização não se limitam somente ao público e ao governamental. É o surgimento do terceiro setor, representado por organizações não governamentais, associações e outras denominações que não se desenharam somente a partir de um partido ou sindicato. São milhares de entidades que realizam trabalhos solitários e outras que possuem uma atuação mais ampla. Algumas de forma mais democrática, outras não. Mas também enriquecem esse caldeirão nas diferentes formas de organização e luta por democracia.

Nessa esteira borbulhante de novas iniciativas, o Brasil continua seu processo lento, mas contínuo, de democratização. Em 2003, o país elege pela primeira vez um operário nordestino para a presidência da república com apoio dos movimentos populares e sociais, um marco fundamental e uma refundação histórica no país. No entanto, o fato de haver uma pessoa com essa origem e trajetória em tal posição não é o suficiente se os movimentos sociais não se mobilizarem, não se organizarem e não lutarem pelo aprofundamento e a radicalização da democracia.

Entre os avanços e recuos desse governo histórico, um programa em especial é o Cultura Viva, que nasce da inspiração do então ministro Gilberto Gil. Denominado também de “do-in antropológico”, por pressionar e ativar pontos nevrálgicos da vida cultural do país, o programa é implementado e criado pelo secretário Célio Turino. O Cultura Viva tem uma lógica simples de não querer inventar a roda, mas de fazer girar as que já existem. Pode-se dizer que muito antes de o programa existir, já havia “Pontos de Cultura”. Eles são milhares, são milhões no Brasil.

Os Pontos de Cultura nascem de um diálogo entre iniciativas e movimentos culturais já existentes e com uma proposta do Ministério da Cultura (MinC), criando o que se pode chamar de um território comum entre a sociedade e o Estado. Em verdade, criou-se uma possibilidade de ampliar e potencializar o trabalho de democratização que entidades socioculturais já desenvolviam em todo o país, articulando tais iniciativas em rede e sem impor o que elas têm de fazer.

O que antes se supunha possível somente para alguns se tornou possível para todos, pois, se é uma ação humana, todo ser humano pode realizá-la. Sim, pois todo ser humano produz cultura. E, diferentemente da lógica de outros programas de governo ou mesmo da lógica dos Centros Populares de Cultura, o Cultura Viva propõe que a entidade faça mais do que já faz. Por exemplo, se a entidade faz teatro, que multiplique e potencialize sua ação teatral sem impor uma cultura, uma estética, mas que passe os meios de produção para que, junto com a população, possa mostrar sua arte e transformar o seu arredor e, em rede, se fortaleça e transforme a sociedade. Esse programa representa um avanço no âmbito das políticas para cultura em nosso país. O Cultura Viva é fruto do reconhecimento, por um governo democrático, das lutas e conquistas históricas do movimento cultural popular.

No processo de organização do Cultura Viva já foram realizados quatro encontros nacionais dos Pontos de Cultura, as chamadas Teias. A primeira Teia aconteceu em 2006, no prédio da Bienal de São Paulo. Na ocasião, foi percebida a necessidade de se criar um Fórum dos Pontos de Cultura. Então, no ano seguinte, dessa vez em Belo Horizonte, foram realizados a 2ª Teia e o 1º Fórum Nacional dos Pontos de Cultura. Também foi criada e eleita a 1ª Comissão Nacional de Pontos de Cultura. Já em 2008, em Brasília, a 3ª Teia e o 2º Fórum focaram os debates no marco regulatório. Em 2010, em Fortaleza, a 4ª Teia e o 3º Fórum se ocuparam dos desafios da continuidade e do enraizamento do Programa Cultura Viva como política pública. Desde seu início, foram conveniados mais de 3 mil Pontos de Cultura em todo o país. Mas, depois de 2010, já no governo Dilma Rousseff, o programa estagnou e ainda apresenta os mesmos problemas de seu início.

Desse modo, como sabidamente o Estado não é feito para o exercício da democracia, sendo construído e mantido durante séculos para beneficiar uma elite dominante e concentradora de dinheiro e poder, não é de se estranhar que não esteja aberto a essas lógicas de territórios comuns e espaços de radicalidade democrática. É por tal razão que o Estado cria uma série de entraves e dificuldades para a existência e o funcionamento dos PCs. Isso é claramente demonstrado no caso da atual legislação que rege o processo de convênios e repasse de recursos para os PCs, a Lei 8.666/93 ou, como se poderia denominá-la, “o capeta à 8ª”.

A cada momento, os pontos se chocam com problemas burocráticos, financeiros e legais que retardam ou inviabilizam seu trabalho. Pode-se aqui enumerar várias dificuldades em todo o país. Segundo o último levantamento do MinC, cerca de 98% dos Pontos de Cultura enfrentam algum tipo de problema. Chega-se, então, a um fator crucial, que esbarra justamente no limite da democracia atual. O desejo de avançar e de radicalizar essa experiência plural e democrática dos Pontos de Cultura esbarra na estrutura do Estado, que não permite o aprofundamento dessa proposta. Impõe-se o seguinte dilema: democracia x Estado. Dois caminhos antagônicos se definem: o da submissão à legislação, que estipula dentro dos seus critérios elitistas e conservadores o que é certo e errado, e o da criação de oportunidades para a viabilização do que tem de ser priorizado e mudado de acordo com os interesses coletivos.

Claro está que é preciso radicalizar a proposta democrática dos Pontos de Cultura. Para isso, há uma única alternativa: a mobilização dos que querem mudar a lei contra os interesses dos que não querem. A mudança dependerá da capacidade de mobilização de todos. Só a efetivação de um processo de organização política a partir da formação dos Pontos de Cultura, ainda não consolidado, é que definirá a resposta.

Há grandes diferenças entre o movimento que surge a partir dos Pontos de Cultura e outros movimentos sociais organizados, a começar pela própria origem. Diferentemente dos estudantes, dos operários ou dos sem-terra, que criaram seus movimentos a partir da demanda e das organizações de suas bases, os Pontos de Cultura nasceram da iniciativa de um programa do governo federal. Isso não quer dizer que esse movimento só exista por causa do governo, muito pelo contrário. Já existiam muito antes do programa, como, aliás, existem outros, milhares “não oficiais” no Brasil. O ideal seria incorporá-los de alguma forma. Obviamente, não sem critérios porque não basta dizer que é cultura viva e pronto.

É importante dizer que nem todos os que trabalham com cultura são democráticos. Hoje existem muitos grupos que se dizem de “vanguarda”, que trabalham numa lógica dita “2.0”, mas reproduzem estruturas verticais, autoritárias, hierarquizadas, com exploração do trabalho alheio, e são repletos de práticas e posturas machistas e não democráticas. Vê-se hoje na sociedade tais mobilizações, todas vinculadas a movimentos culturais, mas essa “novidade” não garante que sejam democráticos. Existem muitos movimentos culturais “novos”, que na verdade são antigos, reproduzem processos de mobilizações como se fossem donos das propostas e bandeiras da cultura.

Cada vez mais tem ocorrido o amadurecimento de uma compreensão do trabalho cultural e artístico como possibilidade concreta de transformação social. A força da cultura hoje pode ser quantificada e qualificada em tabelas e mensurações de dados econômicos e sociais. Todas as atividades culturais, sejam do tamanho que forem, têm uma possibilidade de sustentabilidade econômica, têm uma consequência social e uma potência constituinte, no sentido de ampliar os anseios e as realizações do indivíduo e de seu coletivo, em torno de seu desejo por mais democracia.

Os chamados “novos” movimentos sociais que emergem da vida cultural, juntamente com outros setores organizados da sociedade, começam a se encontrar, a se conhecer e a se fortalecer, buscando aquilo que os une e os especifica, compreendendo que a vitória de um pode vir a ser a vitória de todos e que uma minoria pode ter o potencial de uma maioria.

O movimento dos Pontos de Cultura se pretende diverso, democrático e em rede. Mas é importante frisar que ele busca ser assim lutando contra resistências autoritárias que persistem em nossa sociedade e governo. O movimento não pode perder a sua capacidade crítica de cobrar mudanças e de apontar o que está errado, não pode se burocratizar e, literalmente, não pode ser pelego, seja com o governo, seja com outros movimentos culturais da sociedade. E a sociedade não é composta só de estudantes, só de negros, só de homossexuais, só de mulheres. Ela é uma multidão em ebulição. Os Pontos de Cultura são muitos. E o movimento precisa contemplar tal diversidade. Talvez esse seja o melhor antídoto contra tentações autoritárias que rondam as iniciativas e muitas vezes as contagiam nos processos de organização do movimento dos Pontos de Cultura.

Em cada região, em cada estado do Brasil – com seus processos particulares –, o movimento dos Pontos de Cultura persiste. Alguns promovem encontros, realizam eventos artísticos, criam seus fóruns estaduais e regionais. Não existe um modelo pronto e aplicado de cima para baixo. As relações se estabelecem de maneiras variadas.

Paralelamente, a correlação de forças que atua no espaço social se torna mais complexa, as formas de exploração se expandem e se diversificam, não se limitando somente aos locais de trabalho. As diferenças entre os mais pobres e os mais ricos aumentam ao passo que o sistema financeiro enriquece cada vez mais. Grandes corporações passam a ter mais poder que o próprio Estado-Nação.

Diante desse cenário, alguns questionamentos fundamentais aparecem: Como acontecem as relações de exploração hoje? Como se dá a luta de classes? Como as opressões raciais e sexistas repercutem nas relações de poder da sociedade atual? Como lidar com a subjetividade do indivíduo diante das questões coletivas? A questão da diversidade é importante? Como formar redes de solidariedade e luta contra formas de opressão tão diferentes? Os opressores de hoje são os mesmos de ontem? Como os oprimidos podem se fortalecer, resistir e lutar? O que os Pontos de Cultura têm a ver com tudo isso?

Particularmente, com foco na discussão que aqui se propõe, um questionamento se destaca: como fazer para que esse movimento continue firme, diverso, prazeroso e ao mesmo tempo transformador? Não se sabe. Vive-se em uma época de descobertas de novas formas de organização. Não é possível definir exatamente como tudo deve ser *a priori*; é preciso aprender com o passado, mas sem a imposição de receitas. O fato de saber o que não se quer já é em si um avanço. Agora, o desafio diz respeito às pessoas envolvidas com a cultura. Se realmente assim se definem, se sentem e trabalham como artistas, como criadores e produtores da cultura, elas devem de fato querer se afirmar diante das estruturas consolidadas de poder. Então, está na hora de artistas e criadores, agentes protagonistas da cultura que são, fazerem o que de melhor sabem fazer: *criar, inventar, brincar, embelezar, encantar, transformar!*

Se nos anos 1960 o movimento estudantil revolucionou o país, se nos anos 1980 o movimento sindical também o fez e se nos 1990 as minorias organizadas o fizeram, agora, nos anos 2000, é a vez dos Pontos de Cultura. Pontos de Cultura que não representem nem um grupo específico nem outro, e sim todos e muitos outros milhares, nos quais estão incluídos teatro, cinema, hip-hop, homossexuais, indígenas, quilombolas, Centros de Atenção Psicossocial, música, escrita, dança e toda uma multidão desejosa de mais e mais cultura, de mais e mais democracia.

Outra proposta é possível

A partir desse histórico do Cultura Viva, vários movimentos socioculturais se fortaleceram e agora buscam novas formas de relação com o Estado. Mas o que fazer para que haja uma prestação de contas ética e, ao mesmo tempo, não se fique preso às amarras da burocracia, que muitas vezes impedem o bom desenvolvimento do projeto? Para essa dualidade ideal de produção cultural não há resposta certa ainda. Certo é que não se pleiteia a liberação de verba pública sem nenhuma forma de fiscalização ou controle. Até porque existem boas propostas em andamento, como a da Lei Cultura Viva, como o novo marco regulatório e outras que ainda, infelizmente, parecem demorar para entrar em vigor. A cultura é viva, acontece agora, necessita de celeridade e comprometimento.

E, independentemente das regulações das formas de apoio cultural, pode-se testemunhar iniciativas diferentes. Hoje, por exemplo, o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), no Rio de Janeiro, iniciou um projeto com a empresa Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobras) por meio do Edital Petrobras Desenvolvimento e Cidadania. Nesse projeto, o que se formaliza como apoio à cultura é um contrato e não um convênio. Nele, a prestação de contas é mais flexível. É possível, durante sua operacionalização, não contratar um profissional inicialmente tido por necessário e pagar mais para outro profissional que mostrou ter capacidade de fazer o que o primeiro faria e vice-versa. Ou, ainda, é possível contratar mais um profissional não prescrito no começo. Igualmente, por exemplo, se for identificado que, em vez da planejada compra de 10 litros de tinta e 100 metros de tecido, a necessidade real recaia somente no tecido, o contrato permite o redirecionamento da verba para a aquisição de 200 metros de tecido. Obviamente, e a despeito de tais alterações no decorrer do projeto, é certo que a verba é de um valor único, estabelecido em uma cláusula contratual.

Mesmo assim, é facilmente percebida a maior liberdade de ação do agente cultural, pois o que importa é o produto final, ou seja, realizar o que foi prometido pela entidade no seu plano de trabalho. Em contrapartida, na Petrobras, ou na forma do contrato de apoio à cultura, a comprovação do que é feito é muito mais exigente. Relatórios trimestrais com comprovantes escritos das despesas, fotos e tudo que for possível para demonstrar a realização das atividades previstas em contrato são obrigatórios. E se alguma atividade não for realizada é necessário justificar.

Por meio desse exemplo, fica marcada a diferença entre os dois instrumentos formais de apoio à cultura. No convênio, o que importa é a prestação de contas: se foi acordada a compra de um prego, um prego tem de ser comprado mediante a apresentação de três orçamentos. A comprovação da realização da ação fica em segundo plano, pois quase não há fiscalização por parte do gestor público. Já nos contratos, ocorre praticamente o oposto, o que importa é a comprovação da ação, e a prestação de contas é muito mais flexível.

Contudo, a questão fundamental é que um projeto sociocultural não pode ficar à mercê da decisão de uma ação individual louvável, como da Petrobras. Faz-se necessário criar uma forma que abarque todas as parcerias com o Estado. Em 28 de outubro de 2011, tivemos o Decreto nº 7.592 da presidência da república, que cancelou qualquer possibilidade de convênios com ONGs devido a meras denúncias da mídia. Então, sem qualquer critério ou oferecimento alternativo, jogou-se fora a água e a criança. Posteriormente, verificou-se que apenas 2% dos convênios com ONGs teriam efetivamente problemas.

De forma análoga, e também paradoxal, existe o discurso da tal “sustentabilidade”, que vem a ser a exigência de uma capacidade de autofinanciamento das entidades após um, dois ou três anos de recebimento de apoio. Esse discurso se revela extremamente parcial quando é lançada a interessante pergunta: as grandes empreiteiras de obras públicas têm essa “sustentabilidade”? É bem provável, quase certo, que se uma delas ficar sem verbas públicas por um ou dois anos não conseguirá sobreviver. E o que dizer da indústria automobilística? Quantas vezes recebeu o tal “empurrãozinho” e não precisou pagar o Imposto sobre Produtos Industrializados (IPI)? E mais: onde estaria a “sustentabilidade” nas anistias que os grandes empresários e latifundiários recebem praticamente todos os anos? Perguntas sem respostas? Sim, mas que revelam a incoerência da “democracia” brasileira.

Mas, então, qual é a relação do Cultura Viva, bem como de outras propostas de ações públicas com filosofias semelhantes de empoderamento, protagonismo e autonomia, com esse debate? É necessário ver qual é a prioridade

de um governo. Qual é o futuro que se deseja? Um mundo com um carro para cada cidadão ou um transporte público de qualidade? E o papel da cultura? É entreter ou transformar as práticas culturais em favor dos direitos humanos? É preciso ter clareza quando se fala em “sustentabilidade”, “metas”, “objetivos” e “mensuração qualitativa”, termos que não são neutros. Quando se faz uma avaliação, um monitoramento, não existe neutralidade. Esses processos já têm seus vícios ideológicos e políticos. Quem avalia quem? A avaliação é feita a partir de conceitos da economia e da administração públicas, que muito dificilmente incluem a produção de subjetividade e suas transformações, principalmente quando se trata de projetos socioculturais.

Um projeto de construção de uma ponte ou de dez casas populares, para ilustrar, é muito mais facilmente mensurável, é literalmente palpável. Pode-se debater a qualidade do material, se houve gasto de cimento além do devido e muitos outros aspectos, porém o “objeto” do projeto está lá. Mas como fazer para mensurar o impacto da apresentação de uma cena de teatro? Mais especificamente, uma cena que foi construída com a comunidade, em uma escola pública ou favela, para falar de suas necessidades, de suas realidades, do que desejam transformar. Como mensurar o sorriso de uma criança ao assistir a essa peça e o que isso provocará nela no futuro?

Claro que mensurar um sorriso pode ser quase impossível. E situações assim não ensejam abolir qualquer tipo de mensuração ou preconizar que a arte pela arte já seja um valor em si. Mas as entidades que realizam projetos socioculturais têm a responsabilidade de criar seus próprios modelos e metodologias de mensuração, sejam quantitativos, sejam qualitativos; e assim aproximar ao máximo a importância do sorriso e seu significado transformador para além de meros números. Igualmente, têm a obrigação de não agir como o poder público, que joga a água e a criança fora. Mas podem aproveitar elementos já tradicionais e mesclar com as dezenas de tecnologias sociais e culturais já criadas. Esse é um desafio para todos.

Foi por isso que fiz questão de descrever um histórico do movimento do Cultura Viva, mostrando a quantidade de pessoas, grupos e ações nele envolvida. Nesse processo em que vive o Programa Cultura Viva e suas relações com a sociedade, já existe muito material a ser aproveitado. E que, inclusive, já ensinou o próprio gestor público. A criação da Portaria Interministerial nº 127, de 29 de maio de 2008, a partir da pressão dos próprios Pontos de Cultura, permite que sejam computados 15% dos gastos do projeto cultural em despesas administrativas.

O CTO inicia agora o projeto Teatro do Oprimido na Maré, apoiado pela Petrobras. Nesse projeto, inclui-se a Metodologia Dialógico-Estética de Avaliação. Assim denominada, essa metodologia foi construída por Geo Britto, sociólogo e curinga do CTO, e por Mário Miranda Neto, antropólogo com larga experiência em processos “convencionais” de avaliação. O objetivo foi justamente combinar as diversas metodologias, aproveitando a larga experiência do CTO, com o método do Teatro do Oprimido. A proposta é aproveitar os esforços empreendidos pelo Grupo de Institutos, Fundações e Empresas (Gife), pela Fundação Ethos e por instituições congêneres, que ajudaram a balizar alguns modelos de avaliação. Com uma pitada do ISO 26000 e relatórios de responsabilidade social empresarial de preceitos do Global Reporting Initiative (GRI), juntamente com a ousadia, a leveza, a emoção e a sensibilidade que a arte permite, busca-se constituir indicadores complementares de avaliação, bem como o experimento de uma perspectiva avaliativa que, ao ser dialógica e participativa, incorpore elementos do próprio Teatro do Oprimido em sua estratégia. É uma grande antropofagia, uma receita diversa.

Dessa maneira, acredita-se que poderá haver:

- Maior permeabilidade de avaliação durante o desenvolvimento do projeto e entre os atores que dele fazem parte.
- Comprometimento dos envolvidos com a avaliação.
- Pertinência da avaliação ao projeto, no lugar de avaliações exóticas.
- Potencial para a constituição de metodologias de avaliação que incorporem a dimensão do estético, explicitem conflitos com razoabilidade e atinjam aspectos dos quais a mensuração quantitativa não dá conta.
- Oferecimento de indicadores qualitativos que incrementem os relatórios de responsabilidade social da empresa patrocinadora Petrobras, inclusive na mensuração de dados subjetivos capazes de estabelecer parâmetros da imagem da empresa junto ao público impactado pelo projeto.

Para tanto, e a partir do reconhecimento de suas potencialidades e limitações no intuito do bom desenvolvimento do projeto, o CTO agregou à sua equipe profissionais que investem na avaliação de projetos sociais e de políticas públicas e que também conheçam o local do projeto. A proposta é trabalhar com uma pequena equipe de jovens moradores da Maré ou de comunidades com perfis semelhantes. Pragmaticamente, opta-se por manter a matriz de avaliação no padrão sugerido, explicitando quais são os Indicadores de Processo (IP) e quais são os Indicadores de Resultado (IR). À parte, é oferecida outra matriz, que de forma simplificada procura explicitar algumas das iniciativas experimentais de avaliação meramente complementares. Para essas, sendo o caso, pretende-se o diálogo com o financiador no sentido de que elas próprias possam ser avaliadas e/ou replicadas.

Entendendo os esforços e a vanguarda da Petrobras na avaliação dos projetos que financia, bem como na sua própria autoavaliação explicitada em seus relatórios de sustentabilidade, imagina-se que essa matriz complementar poderá crescer, principalmente nas exigências quanto aos dados qualitativos dos projetos sociais. Exigências que também crescem no ambiente acadêmico corporativo e, obviamente, no campo da responsabilidade social empresarial.

Então, dentro daquilo que não seja excepcional, pretende-se instituir o Marco Zero, bem como indicadores de processo e de resultado para cada um dos objetivos específicos a ser alcançados. Com isso, a diagnose do alcance da meta pretendida no objetivo geral ficará facilitada. A avaliação é de caráter misto ao incorporar na equipe do projeto pessoas não orgânicas ao CTO e incluir nos seus processos os membros do CTO, os parceiros e o público ativo do projeto. Abaixo apresento um rascunho de nossa proposta em construção.

Notas metodológicas

1. Banco de dados

Um dos desafios para uma boa avaliação é construir um bom banco de dados e estratégias eficazes de registro. Infelizmente, as ONGs não se preocupam com esse tipo de processo. Serão usadas várias técnicas, como formulários simplificados e investimento em tecnologia e em multimeios, para a criação de um banco de dados que, além de possibilitar uma avaliação de resultados e processos, coloque a avaliação *em processo* para cada atividade

do projeto. Está prevista uma avaliação constituinte que tenha um plano de ação, mas seja aberta durante todo o processo e possa se alterar. Por isso a importância da organização e criação do banco de dados.

2. Marco Zero (0)

É elemento fundamental tanto para os indicadores de processo quanto para os de resultado. Objetivamente, pretende-se uma pequena diagnose sobre o “estado da arte”, daquilo que são os objetivos do projeto pouco antes e bem no início de seu desenvolvimento. Aqui se apresenta mais uma das potências ao ser escolhida uma perspectiva de avaliação participativa: ao estabelecer o Marco Zero, as estratégias de implementação do projeto já terão um elemento de avaliação para balizar suas ações na conquista dos objetivos.

Observação:

3. Objetivo complementar

Sistematizar, a partir da vivência prática do projeto, uma metodologia dialógico-estética de avaliação. Além de entrevistas, formulários, grupos focais, registros de imagem e outras formas de avaliação convencional, será realizada uma experiência paralela com a metodologia do Teatro do Oprimido (avaliação dialógico-estética). Nela serão realizados exercícios, jogos e técnicas das quatro categorias do método teatral para a mensuração de algumas atividades.

Muitas vezes, alguns dados quantitativos não são perceptíveis, pois não mensuram as subjetividades individuais e dos grupos. Ao realizar, por exemplo, uma técnica de teatro-imagem, em que o corpo é usado para comunicar, as pessoas e os grupos expressam opiniões e desejos às vezes não percebidos pela palavra. Ao longo desse processo, serão observadas quais técnicas se mostram mais adequadas para cada situação de avaliação e de etapa do projeto. Esse esforço experimental será sistematizado e apresentado em publicações, seminários e, principalmente, na reunião estratégica com os parceiros e a Petrobras.

Igualmente, a avaliação dessa perspectiva complementar somente pode se dar em um diálogo mais próximo com os parceiros da rede e o fomentador. Do contrário, seria perdida a riqueza de formar uma equipe mista para a avaliação. No relatório final, serão discriminados e apresentados os índices de processo, de impacto e de resultado.

Essa é uma proposta em construção a ser testada durante os anos de 2014 e 2015. Espera-se obter resultados mais concretos que, inclusive, possam somar nessa busca de maior valorização dos projetos socioculturais. Que também possam apoiar a criação de um modelo inicial a ser replicado, readaptado e utilizado em outras experiências diversas.

É dentro dessa perspectiva otimista e empreendedora que se lança um desafio para que os espaços de pesquisa possam elaborar e propor um seminário específico sobre Métodos de Avaliação Qualitativos para Projetos Socioculturais.

Referências bibliográficas

BOAL, Augusto. *Estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Funarte, 2009.

DECRETO N. 7.592, de 28 de outubro de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/

Decreto/D7592.htm. Acesso em: 6 jan. 2015.

DECRETO N. 7.568, de 16 de setembro de 2011. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Decreto/D7568.htm. Acesso em: 6 jan. 2015.

LEI N. 8.666, de 21 de junho de 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8666cons.htm. Acesso em: 6 jan. 2015.

PORTARIA INTERMINISTERIAL MPOG/MF/CGU N. 127, de 29 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/613846.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2015.

TURINO, Célio. *Ponto de Cultura, o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

Publicado por: Itaú Cultural e Fundação Casa de Rui Barbosa

Organização e idealização de conteúdo: Lia Calabre

Coordenação-geral Itaú Cultural

Conselho editorial: Andréia Briene, Luciana Modé e Rafael Figueiredo

Projeto gráfico e diagramação: Serifaria (terceirizada)

Revisão técnica: Samantha Arana

Tradução: Carmen Carballal

Equipe Itaú Cultural

Presidente: Milú Villela

Diretor: Eduardo Saron

Superintendente administrativo: Sérgio Miyazaki

Núcleo de Inovação/Observatório

Gerência: Marcos Cuzziol

Coordenação do Observatório: Luciana Modé

Produção: Andréia Briene, Deise Costa (estagiária), Ediana Borges Lima, Marcel Fracassi, Rafael Figueiredo e Tiago D'Ambrosio

Núcleo de Comunicação e Relacionamento

Gerência: Ana de Fátima Souza

Coordenação de arte: Jader Rosa

Produção editorial: Raphaella Rodrigues

Supervisão de revisão: Polyana Lima

Revisão (terceirizada): Rosana Ihara e Fábio Lucas

