



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

SERGIO SOBREIRA ARAUJO

**CULTURA, POLÍTICA E MERCADO NA BAHIA:
A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO**

SALVADOR

2007

SÉRGIO SOBREIRA ARAÚJO

**CULTURA, POLÍTICA E MERCADO NA BAHIA:
A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de
Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade
Federal da Bahia.

Orientador: Professor-Doutor Mauricio Tavares Nogueira.

Salvador

2007

TERMO DE APROVAÇÃO

SÉRGIO SOBREIRA ARAÚJO

CULTURA, POLÍTICA E MERCADO NA BAHIA: A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO

DISSERTAÇÃO APROVADA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, PELA SEGUINTE BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Mauricio Tavares Nogueira (orientador) _____

Prof. Dr. Cláudio Cardoso _____

Prof. Dr. Milton Moura _____

Salvador, 07 de maio de 2007.

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

A663 Araújo, Sérgio Sobreira.

Cultura, política e mercado na Bahia : a criação da Secretaria da Cultura e Turismo /
Sérgio Sobreira Araújo. - 2007.

120 f.

Orientador : Profº Drº Maurício Nogueira Tavares.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação,
2007.

1. Cultura. 2. Cultura - História - Brasil. 3. Bahia - Política cultural. 4. Turismo e
estado. 5. Bahia. Secretaria da Cultura e Turismo. I. Tavares, Maurício Nogueira. II.
Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDU - 316.7

À MEUS PAIS, JOSÉLIA E UBIRAJARA, DE ONDE VIM E MUITO DO QUE SOU.

Agradecimentos

Ser grato é um lugar confortável para mim. O mais que tenho procurado fazer na vida, felizmente, é construir relações baseadas na gratidão e no afeto. Mesmo com o medo de que ocorra algum lapso, é com serenidade que quero agradecer às pessoas que, nesse trajeto do mestrado, me confortaram com palavras e momentos de apoio e incentivo.

Aos meus pais, Josélia e Ubirajara, ontem, hoje e sempre a eles, por ser fruto do imenso amor que os une, por fazerem desse amor um farol que me conduz nas horas incertas da vida e por me terem como ídolo quando deles eu é que sou fã.

Às minhas irmãs, Sandra, Valéria, Vânia e Toinha, por essa cumplicidade que nos liga e me faz sentir um bem-querer que ultrapassa a distância e a falta de convívio diário.

Ao meu queridíssimo orientador que me acolheu de forma tão desabrigada e de uma prontidão inequívoca. Obrigado, mil vezes obrigado, Maurício: pelo *savoir-faire* raro, pela presença sempre divertida, pela contribuição fundamental de ter-me apresentado o autor George Yúdice, pelas orientações precisas, por fazer desse lugar da orientação uma instância de parceria e liberdade, de colaboração e toques luminares, por me encorajar a seguir em frente sem as muletas da dependência. Mas, sobretudo, por trazer leveza e humor a todos os momentos, que, por vezes, foram turbulentos, angustiantes, dolorosos.

Às pessoas queridas da minha família, meus tios, primos, sobrinhos, cunhados, com os quais comungo o vital sentimento de pertencimento, pois me vejo em cada um deles e tenho-os todos em mim. Entre tantos, preciso destacar alguns de modo particular:

Ao Tio Chico Luís, meu padrinho, por ter me apresentado ao mundo mágico da leitura e, desse modo, ter-me levado a conhecer o lugar onde a vida faz sentido. Ao Tio Raimundo, por ter-me proporcionado a oportunidade de vir para a Bahia, onde tenho sido muito feliz. À Penha, minha prima-irmã, por ser tão presente na minha vida e dar-me a certeza de que nunca estou só no mundo. À Jussara, prima querida, que me

despertou para o mundo acadêmico e fez crescer em mim a vontade de ser professor, este prazer de ser condenado a estudar eternamente.

Aos amigos de todas as horas Celsinho, Tom, Sandra Valéria, Guacyra, Frank, Maurício Martins, Sara Victoria, Martinha, Irma, Nanny, Andréa, Mano, Isabelle, George, Júlio Renato e Eduardo Brandão, porque, ao lado deles, a vida é radiante. À Nilma, amiga distante mas sempre tão perto, dentro do coração, com quem dividi tantas coisas boas e com quem rio junto sempre.

À Hebe Alves, por cujas mãos encontrei o palco e descobri dentro de mim um artista que não sabia existir.

À Julieta Lomanto, Dalmo Peres e Rosana Almeida, com quem aprendi o prazer de trabalhar com cultura.

À Tânia Pessanha, por estar ao meu lado e saber de mim como ninguém mais.

À Lúcia Lopes, por cuidar de mim com amor de mãe.

Ao Secretário Paulo Gaudenzi, pela amizade, pela confiança e por ter-me concedido horas generosas do seu tempo, com uma disponibilidade e amabilidade próprias de quem tem prazer em partilhar idéias e experiências.

Ao meu querido chefe Armindo Bião, que, em meio ao extenuante ritmo de trabalho na Fundação Cultural, sempre encontrou tempo para garimpar textos, idéias e sugestões preciosas, além de ter me concedido a honra de fazer parte de meu exame de qualificação.

Aos colegas e amigos da Secretaria da Cultura e Turismo e Fundação Cultural do Estado que tanto me ajudaram com informações, textos, relatórios, dados, conselhos, tornando a tarefa de pesquisar menos sofrida, em especial aos queridos e queridas Ninon Fernandes, Eulâmpia Reiber, Ana Margarida Martins, Sérgio Guedes e Fábio Liger.

Aos amigos e companheiros de trabalho, Fábio Nunes, Agnaldo, Iza, Beth Sena, Konstanze, Aricelma, Haydill Linhares, Cristina Sá, Simone e Dernoélia, pelo carinho e lealdade.

Aos alunos e ex-alunos com quem tenho partilhado a sala de aula nestes sete anos de docência superior, por serem a evidência cotidiana da certeza de minhas escolhas.

Às colegas de vida acadêmica, Júlia Santos, Claudia Santana, Tássia Catarina, pelas parcerias e oportunidades.

Aos professores Albino Rubim e Cláudio Cardoso, que me guiaram nos primeiros passos quando este trabalho não passava de algumas idéias embaralhadas em minha cabeça.

À Nadja Miranda, Paulo Miguez e Mariela Pitombo, pela oportunidade de aprender um pouco mais sobre meu objeto de pesquisa, a partir de suas dissertações.

Ao professor Milton Moura, pelas generosas ajudas, sugestões, críticas e conselhos, mas, sobretudo, por ter estado tão presente como mestre e como amigo. Ainda a ele e ao Prof. Cláudio Cardoso, por me concederem a honra de integrarem minha banca de defesa desta dissertação.

Aos colegas da primeira turma do curso de mestrado do *Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade*, com quem partilhei momentos de prazer e descobertas, mas também de incertezas e inseguranças, muito obrigado por terem feito dessa jornada pioneira um tempo do qual já sinto enorme saudade.

Às amigas e colegas de mestrado, Gil e Guta, duas mulheres fabulosas, belas, plenas, guerreiras, ao lado delas tudo foi mais bacana de viver.

Às funcionárias Delmira e Luciana, que sempre acolheram minhas demandas e solicitações com presteza, agilidade e simpatia.

E, por fim, agradeço a todos os professores do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, especialmente aqueles a quem devo muitos ensinamentos: Mauricio Tavares, Milton Moura, Albino Rubim, Linda Rubim, Eneida Leal Cunha, Leonardo Boccia, Fernando Conceição, Lídia Cardel, Yara Souza, Paulo César Alves, e Giselle Nussbaumer.

Obrigado, muito obrigado a todas e todos!

Nenhuma presença é mais real que a falta.

Miriam Fraga

Resumo

A presente dissertação examinou os enlaces entre cultura, política e mercado na Bahia tendo como horizonte temporal os fenômenos ocorridos nas duas últimas décadas em nosso Estado com as transformações ocorridas no campo da criação e da produção cultural contemporânea. A pesquisa ancorou-se em dois eixos de análise: 1) na compreensão da relevância dada aos campos político e econômico na configuração que a cultura adquiriu a partir do século XX; 2) na compreensão das transformações ocorridas no campo da gestão pública da cultura, orientadas pela interseção, cada vez mais presente, entre cultura e entretenimento, política e economia, adotando-se como célula de análise a criação da Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia. Os resultados desta investigação possibilitaram inferir que, ao priorizar as áreas da cultura e do turismo como agendas de destaque, o empreendimento do grupo político liderado pelo senador Antonio Carlos Magalhães estava atento à crescente demanda por bens culturais, fenômeno ocorrido em escala global. O esteio deste empreendimento foi a adoção de uma ampla intervenção no campo da criação e da produção cultural, centrada na celebração da singularidade e diversidade da identidade baiana como elemento de diferenciação simbólica.

ABSTRACT

The current dissertation has examined connections among culture, politics and market in the State of Bahia, having as a temporal horizon some phenomena which have occurred for the last decades in our State, such as changes in the field of contemporary cultural creation and production. The research has been based on two areas of analysis: 1) the comprehension of the relevance given to political and economical fields in the configuration that the culture has acquired since the twentieth century; 2) the comprehension of the changes occurred in the field of public management of culture, guided by the intersection between entertainment and culture, politics and economy, which is becoming more and more present having as the object of analysis the creation of “Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia” . The results of this investigation have made possible to conclude that, when prioritizing the agendas in the areas of culture and tourism, the enterprise of the political group, led by the Brazilian Senator Antonio Carlos Magalhães, was aware of the growing demand for cultural properties, a phenomena which has occurred in global scale. The basis of this enterprise was the adoption of vast intervention in the fields of cultural creation and production, centered in the celebration of singularity and diversity of the local identity as an element of symbolic distinction.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Quadro de ações e programas realizados pela SCT por área artística 89
- Figura 2** – Investimento feito pela Secretaria entre 1995 e 2004: valor total e por área 92

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Teatros construídos entre 1991-2006.....	59
Tabela 2 – Teatros recuperados/reformados entre 1991 - 2006	60
Tabela 3 – Percentuais de incentivo por faixa de valor	94

Sumário

1 Introdução	15
2 Transformações na cultura	21
2.1 Algumas anotações e reflexões sobre a cultura na contemporaneidade	22
2.2 O papel do Estado: políticas culturais.....	27
2.3 Desenvolvimento, democracia e cidadania cultural	31
3 Organização da cultura no Estado brasileiro	37
3.1 Antecedentes históricos.....	38
3.2 A Era Vargas e a Missão de Mário de Andrade	40
3.3 A Ditadura militar e a institucionalização da cultura	41
3.4 A volta a democracia e a criação do MinC por José Sarney	42
3.4.1 O advento das leis de incentivo à cultura: breve histórico	45
3.5 O choque neo-liberal de Collor e o desmonte da cultura	46
3.5 Da Era FHC ao Brasil de Lula e o novo MinC	50
4 Cultura, Política e Mercado na Bahia	56
4.1 O teatro baiano a partir dos anos 80: a formação de um mercado	56
4.1.1 A baianidade em cena	62
4.2 O carnaval, a música e a mercantilização da festa	65
4.3 A criação da Secretaria da Cultura e Turismo	72
4.3.1 As ações e programas da Secretaria da Cultura e Turismo	88
5 Considerações finais	97
6 Referências bibliográficas	104
7 Anexos	109

1 INTRODUÇÃO

Ao assumir o cargo de governador do Estado da Bahia pela terceira vez, Antonio Carlos Magalhães (1991-1995) inaugurou uma nova etapa de hegemonia política do grupo por ele liderado, que chegaria ao fim dezesseis anos depois com a derrota do governador Paulo Souto nas eleições de 2006. Foi um período marcado por um novo ciclo de gestão pública, na qual a modernização turística e cultural teve um papel central, favorecendo a adoção de estratégias de desenvolvimento que utilizavam como recurso de imagem a projeção da Bahia como um lugar ideal em múltiplos sentidos.

A “Bahia – Terra da Felicidade”, slogan usado em uma das campanhas realizadas, no período citado, pela Bahiatursa – Empresa de Turismo da Bahia S/A (órgão de turismo do governo estadual), além de servir às especificidades da promoção de nossos destinos turísticos, tinha o propósito ostensivo de atrair para o Estado um novo ciclo de investimentos nos mais variados setores da economia. O apelo era projetar a Bahia como um lugar de atrativos variados, como entretenimento, lazer, cultura e turismo, articulados na perspectiva encetada por outro slogan também adotado na época: “Venha viver a Bahia”.

A primazia dada à intervenção realizada na reforma do Centro Histórico do Pelourinho no início da gestão de ACM prenunciava que as atividades ligadas à criação, produção e consumo cultural e turístico ocupariam um lugar de destaque nas estratégias de desenvolvimento adotadas. A ressonância do emergente fenômeno da globalização e da prevalência do ideário neoliberal permeava essa nova compreensão do papel da administração pública, cuja agenda alcançava a desregulamentação das funções do Estado e uma concomitante abertura para o mercado internacional.

Faz-se necessário ressaltar que, no plano nacional, essa agenda projetou seus primeiros indícios de ascensão com a eleição de Fernando Collor para a presidência da República, teve continuidade no governo de Itamar Franco e sedimentou-se na gestão de Fernando Henrique Cardoso. É necessário salientar que essa agenda tinha origem na nova ordem geopolítica mundial que estava em processo de reconfiguração a partir da absorção de radicalidades, como o desmantelamento da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a queda do muro de Berlim e a crise do socialismo mundial, sobretudo no leste europeu.

O governo estadual baiano, atento a essa crescente circulação de imagens e símbolos que pautavam a globalidade pela expansão de uma perspectiva homogeneizante de uma cultura “internacional-popular”, para citar uma expressão de Renato Ortiz (2002), centrou foco na apropriação e afirmação das identidades e elementos simbólicos da cultura local, reconhecendo a exponencialidade do setor terciário nesta economia pós-industrial em que vivemos – caso da cultura, do turismo e dos demais segmentos de prestação de serviços, para ampliar a inserção da Bahia nos mercados nacional e internacional de bens simbólicos. A articulação destes bens e expressões simbólicas amalgamou um variado repertório de contextos identitários, cujos expoentes estavam concentrados principalmente nos setores da música, do carnaval, do teatro e das manifestações folclóricas e/ou tradicionais.

Esta dissertação tem como principal objetivo analisar e compreender, a partir desse contexto, as estratégias desenvolvidas pela política pública de cultura adotada pelo Estado da Bahia, concentrando-se no horizonte temporal contido no momento da criação da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado – SCT (1995), acrescida por algumas considerações complementares, decorrentes da continuidade da gestão por três governos do ex-Secretário Paulo Gaudenzi (1995-2006), identificado como o principal mentor da conjunção entre turismo e cultura na Bahia.

Tal recorte temporal determina para o nosso estudo a relevância dada às dimensões política e econômica, tendo em vista que a Bahia jamais conheceu outro período histórico, em que parte da tônica das ações governamentais fosse o expressivo investimento dispendido em ações estruturantes para os setores da cultura e do turismo. É fato que parte ponderável deste esforço esteve concentrado numa política de divulgação ostensiva da imagem da Bahia como lugar *singular e plural*, tomando de empréstimo o título de uma série de documentários sobre as manifestações da cultura tradicional da Bahia, realizados durante a década de 90 pela TVE, emissora estatal pertencente ao Instituto de Rádio Difusão da Bahia - IRDEB. O resultado dessa campanha foi a expressiva projeção nacional e internacional de nosso Estado.

Esse processo de modernização da gestão para a cultura e turismo adotado pelo governo compreendeu diversas ações, das quais se destacam duas instâncias fundamentais:

1 – a reunião das áreas de turismo e cultura numa só Secretaria, robustecida pelo remanejamento e pela vinculação / subordinação dos órgãos setoriais existentes – Conselho Estadual de Cultura, Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), Fundação Pedro Calmon (FPC) e Empresa de Turismo da Bahia S/A (BAHIATURSA). Em 2002, a Secretaria e suas

entidades vinculadas passaram por uma ampla reestruturação, com o deslocamento, fusão e desmembramento de áreas entre suas entidades e a inclusão das áreas de rádio e televisão através da incorporação do Instituto de Rádio Difusão da Bahia (IRDEB), ao sistema capitaneado pela Secretaria da Cultura e Turismo;

2 – a criação, pela Secretaria, de um amplo repertório de programas e ações de incentivo, dinamização, preservação e estímulo à criação e produção cultural, dentre os quais se destaca o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura –, lei de incentivo fiscal criada em 1996 e implementada a partir de 1997, que tem por objetivos fomentar a produção cultural baiana e estimular a iniciativa privada, através da isenção de impostos. Cumpre salientar que a implantação desse mecanismo de financiamento à produção cultural seguia a adoção de modelo pré-existente na esfera federal, que, desde 1986, já havia adotado mecanismo semelhante, a Lei Sarney, revogada por Collor e substituída ainda em sua gestão pela Lei Rouanet, em vigor até hoje. Do mesmo modo, cumprindo termo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura implementado pela gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, em 2005, foi criado o Fundo Estadual de Cultura – Funcultura – com recursos orçamentários oriundos do tesouro estadual e modelo de gerenciamento similar ao adotado pelo Fazcultura.

A pesquisa desenvolveu-se a partir da investigação dos novos papéis do Estado e dos modelos adotados no âmbito do sistema da produção cultural e da convergência entre economia e cultura como principais aspectos das transformações institucionais, que vêm ocorrendo em escala mundial, no campo da produção cultural.

A análise fenomenológica desse campo na Bahia foi permeada pela apreciação da conjunção entre os órgãos de cultura e turismo através da criação de uma secretaria específica para o desenvolvimento de políticas públicas para duas áreas distintas. Tal modelo de gestão não contava com antecedentes de experiências de governos anteriores e nem mesmo em outros estados da federação. Entretanto, nosso estudo vai revelar adiante que já havia evidências substantivas de enlace entre cultura e turismo em ações desenvolvidas em gestões governamentais baianas anteriores.

Por outro lado, a adoção de tal estratégia explicita um dos mecanismos que viabilizaram a ampliação da inserção do Estado na economia mundial (antes restrita, sobretudo, aos setores agropecuário e petroquímico): a promoção da imagem da Bahia centrada em seu potencial turístico-cultural, expressa na divulgação da singularidade de sua identidade cultural, a chamada “baianidade”, tão bem projetadas naqueles segmentos culturais já citados.

Para empreender nossa investigação, recorreremos à análise de documentos, programas, relatórios, leis e decretos referentes à gestão da secretaria, desde sua criação e durante a gestão de Paulo Gaudenzi. Some-se ainda às fontes, a realização de entrevistas com gestores e técnicos que compunham os quadros administrativos da Secretaria da Cultura e Turismo, da Fundação Cultural do Estado e do Conselho de Cultura, assim como de documentos originários de outros estudos já desenvolvidos sobre o campo da produção cultural baiana.

No que se refere à fundamentação teórica, foi privilegiado nesta pesquisa um repertório de textos de diferentes autores que vêm se dedicando a formular teorias sobre a relevância conferida ao tema da cultura na sociedade capitalista avançada, buscando evidenciar, sobretudo, as metamorfoses nas práticas, nas estruturas discursivas dos agentes e especialistas envolvidos na cadeia de interdependências funcionais que enredam a esfera cultural na dimensão do contemporâneo, em sua maioria inerentes ao âmbito epistêmico denominado de Estudos Culturais. Tal fundamentação teórica, a partir daí, aponta e sinaliza para um elenco variado de textos de diferentes autores, cuja zona de interseção é a formulação de teorias sobre a relevância conferida ao tema da cultura na sociedade capitalista contemporânea.

Nesse escopo, a contribuição de Stuart Hall em seu texto “*Estudos culturais e seu legado teórico*” para nosso trabalho está concentrada, sobretudo, na possibilidade de se entender sua dimensão transdisciplinar: os Estudos Culturais não têm um recorte definido (de domínio do objeto); não têm um corpo teórico fechado; não têm um conjunto de pressupostos teóricos; não têm um conjunto de métodos próprios de investigação; não têm um jargão específico e, por fim, não é um campo disciplinar, e, sim, uma interface de vários estudos, pois como advertiu Foucault, na medida em que um campo escolhe seu objeto expulsa todos os outros e, por essa razão, um campo deveria ser objeto de estudos da teratologia. Daí que se pode argumentar que a inovação dos Estudos Culturais está em não *fechar* a cultura em uma única definição, como o próprio Hall (2003) enfatiza:

A metáfora do discursivo, da textualidade, representa um adiamento necessário, um deslocamento, que acredito estar sempre implícito no conceito de cultura. Se vocês pesquisam sobre a cultura, ou se tentarem fazer pesquisa em outras áreas verdadeiramente importantes e, não obstante, se encontraram reconduzidos à cultura, se acontecer que a cultura lhes arrebate a alma, têm de reconhecer que irão sempre trabalhar numa área de deslocamento (...) Isto é, a menos que e até que se respeite o deslocamento necessário da cultura, sem todavia deixar de nos irritarmos com o seu fracasso em reconciliar-se com outras questões importantes, com outras questões que não podem nem nunca poderão ser inteiramente abrangidas pela textualidade crítica nas suas elaborações, os estudos culturais como

projeto, como intervenção, continuarão incompletos (HALL, 2003, p. 211-213).

É fundamental compreender que a dimensão cultural não é um mero reflexo da dimensão econômica, pelo contrário, ela se articula com esta e com a dimensão política. Em nosso trabalho, por exemplo, a análise da interseção da produção cultural baiana de alguns setores (teatro, música e carnaval) com as políticas públicas de cultura do Governo da Bahia adquire uma multiplicidade de aspectos que nos permite ultrapassar a mera conceituação desses aspectos da cultura, para empreendermos o esforço de revelar as tensões que lhe determinam, que lhe revelam a polissemia, a multiplicidade de significados. Dentro disso, destacam-se os mecanismos de formação da hegemonia do grupo político que esteve no poder nos últimos dezesseis anos (1991-2006) e o modo como este grupo se apropriou e negociou os valores e as relações dos dominados para constituir seu capital de dominação.

Sobre esse particular, soma-se a perspectiva apresentada no capítulo introdutório de “O Local da Cultura” de Homi Bhabha (1998), quando o autor reitera que:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença [...] é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (BHABHA, 1998, p. 20-21).

Nossa discussão é ampliada pelas idéias contidas no *Capítulo 1 – Versões de cultura* do livro *A Idéia de Cultura*, de Terry Eagleton, quando centra a discussão acerca das identidades a partir de dois pontos fundamentais: colonizar é produzir uma semelhança cultural, é retirar do outro a sua diferença; todas as culturas colonizadas, caso da nossa, tiveram a necessidade de afirmar e construir identidade, ao contrário dos imperialistas que sempre foram universais. Portanto, o estabelecimento e o manejo de um composto identitário chamado “baianidade” determina nossa condição e nosso local de colonizado, da mesma forma que incorpora também o cotejamento de uma idéia de um “local” denominado Bahia frente a outro *locus* como o regional, o nacional, o internacional e o global.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordamos e reconhecemos, de forma tácita, a autonomia do campo da cultura, constituído por uma lógica e agentes específicos, para nos concentrarmos no que nos parece essencial: relatar as profundas transformações que vêm ocorrendo nas práticas culturais, políticas e econômicas que atingem as sociedades nas

últimas décadas, através de uma nova episteme em que a cultura é percebida como recurso, contribuição advinda do livro *A Conveniência da Cultura: Usos da cultural na era global* de George Yúdice, autor central em nosso campo de referências teóricas.

Como recurso pressupõe gerenciamento, contemplamos, em nossa análise, a reformulação dos papéis que decorrem da nova performatividade do Estado nesse campo, tendo como parâmetro a constituição das políticas públicas de cultura no Brasil e na Bahia, sobretudo nos contextos históricos que antecedem ao nosso recorte temporal. Este e os demais aspectos já citados sobre as metamorfoses institucionais, que vêm atingindo a esfera da cultura, são tratados, no segundo capítulo, desta dissertação a partir de uma revisão bibliográfica de autores já referidos aqui.

No terceiro capítulo, discorreremos sobre a formação de um mercado cultural na Bahia e as influências que tal fenômeno veio a ter na criação da Secretaria da Cultura e Turismo, enfocando os enlaces entre cultura, turismo, política e mercado, como determinantes desse novo composto institucional. Analisaremos o empreendimento por parte dos governos que se sucederam em nosso recorte temporal em promover ações sinérgicas entre as áreas da cultura e do turismo como forma de enfatizar a vocação do Estado e, mais especificamente, de Salvador como lugar apto ao desenvolvimento do setor terciário da economia, mais precisamente, como lugar ideal para oferta de serviços de turismo e de entretenimento.

Ao fazer as considerações finais, empreendemos um esforço de síntese das questões levantadas em nossa pesquisa, para delinear quais as principais contribuições e compreender que aspectos foram determinantes para o grupo político, que era dominante até o ano de 2006, constituir seu empreendimento de consorciar o campo da produção cultural local com o turismo. Ainda que o compêndio social, político e econômico neoliberal vigente sinalize para a diminuição do papel central que o Estado historicamente tem tido em todas as esferas da vida social, a análise dos programas e projetos desenvolvidos pela Secretaria da Cultura e Turismo reiterou que a presença do poder público nas engrenagens que estruturam e dinamizam o circuito da produção cultural local teve um caráter determinante para sua expansão.

2 TRANSFORMAÇÕES NA CULTURA

Não importa em que sociedade, tempo histórico ou conjuntura, a cultura sempre teve, tem e terá um caráter central e insubstituível: o ordenamento, a classificação e a comunicação das coisas do mundo pelos sentidos a elas atribuídos. Concebida como um sistema articulado e desenvolvido em níveis que antecedem e ultrapassam o indivíduo ao mesmo tempo em que lhe são externos, a cultura estabelece as condições para a vida coletiva. Para o antropólogo José Márcio Barros, é pertinente afirmar que “em sentido antropológico, a cultura, mais que necessária, é condição de uma sintaxe e de uma semântica humanas” (BARROS, 1993, p. 5-14). O enunciado de Barros estabelece a sintaxe como a lógica que rege nossas relações, enquanto a semântica compreende os sentidos que as relações produzem.

A cultura participa de algo fundamental: a permanente e contínua jornada da construção humana do humano. Além desse sentido universal estruturante, a importância da cultura é determinada e percebida também em três dimensões contemporâneas e convergentes: a política, a economia e a justiça social.

No plano político, a cultura pode ser percebida nos espaços do poder e da vida pública, ao configurar-se elemento instituinte da vida coletiva, ao mesmo tempo em que se faz presente no deslocamento dos conflitos políticos no âmbito ideológico para o campo da cultura e na sua eficiência como instrumento da legitimação do Estado contemporâneo. Através da cultura, podem-se expor o contraditório e as incoerências do nosso processo civilizatório, pela capacidade que lhe é peculiar de oferecer uma visão completa de tais contradições, ao mesmo tempo em que a percepção política obtida através da cultura enseja buscar novas formas de construção de sistemas sociais capazes de lidar com essas contradições, por ter o humano como ponto de partida.

A dimensão social é a que torna a cultura indissociável à idéia da construção da cidadania, enquanto conjunto de práticas sociais que oferecem a experiência da inclusão e do pertencimento. Em uma sociedade marcada pela expansão da violência urbana e pela deterioração das regras de convívio e de sociabilidade, a cultura tem se constituído em lugar preferencial para a realização da cidadania.

O contexto econômico da cultura torna-se explícito quando se reconhece a atividade cultural como geradora de renda, emprego, impostos, infra-estrutura e riqueza, além de ser

percebida como mola propulsora do desenvolvimento sustentável, dotando a cultura de espaços econômicos próprios como indústria cultural e mercado cultural.

É no viés da expansão do dado econômico da atividade cultural que se concentram uma vasta teia de relações e tensões cada vez mais acirradas. Empreender uma investigação sobre os usos da cultura numa sociedade cada vez mais globalizada requer a dilatação das perspectivas de análise para além dos modelos até então predominantes.

2.1 ALGUMAS ANOTAÇÕES E REFLEXÕES SOBRE A CULTURA NA CONTEMPORANEIDADE

A contemporaneidade tem sido marcada por um quadro de intensa fragilidade, fragmentação e descontinuidade dos contornos que antes estabeleciam solidez aos campos social, político, econômico e cultural. A emergência da sociedade de consumo tem como um dos principais eixos estruturais a produção, mediação e mercantilização de bens simbólicos. A radicalização nas transformações sociais pelas quais passamos apontam para a crescente relevância da cultura nas sociedades contemporâneas.

A expansão avassaladora do papel da cultura para as esferas da política e da economia tem debilitado as noções convencionais de cultura, particularmente porque o ritmo vertiginoso das mudanças tem gerado uma sensação de embaçamento e crise nos muitos esforços de compreensão deste fenômeno empreendidos pelos mais variados intérpretes que a ele tem se dedicado.

Benjamim já enunciava em uma das *Teses sobre a filosofia da história* que o intelectual tornara-se mudo “por não conseguir dominar as imagens da história”. Para o filósofo Adauto Novaes,

a grande novidade em relação às crises anteriores é que, desta vez, torna-se quase impossível imaginar o futuro. É como se fosse impossível deduzir algo do passado uma vez que o presente se dá como “inteiramente novo”, reconstruído aparentemente sem referências. Abole-se aquilo que o poeta e ensaísta Paul Valéry definiu como as duas maiores invenções da humanidade: o passado e o futuro, em nome de um “presente eterno”, abrindo espaço para uma nova Civilização que não sabemos nomear ainda (NOVAES, 2005, s/p).

Tal crise amplia-se à medida que o sustentáculo maior da modernidade – a tecnologia – avança cada vez mais em todos os setores da vida social e a revolução técnica sobrepõe-se e segue sendo tratada como mais importante que a questão dos valores expressos pela ética e pela moral. Para Michel Deguy, a metamorfose da dramaturgia da política transformada pela via da tecnologia em cena, em mídia, “fez com que a informação tomasse o lugar do saber” (NOVAES, 2005).

Sobre esse conflito, o sociólogo chileno José Joaquim Brunner comenta que o intelectual de hoje precisa rever seu papel diante de uma cultura popular que é influenciada por uma enormidade de diferenças:

Quando a cultura começa a se desterritorializar, quando ela se torna mais complexa e variada, ela assume todas as heterogeneidades da sociedade, é industrializada e massificada, perde seu centro e é preenchida com “vida” e expressões transitórias, é estruturada na base de uma pluralidade do moderno; quando tudo isso acontece, o desejo unificador torna-se reducionista e perigosamente totalitário, ou simplesmente retórico (BRUNNER, 1990, p. 21).

A “crise” dos intelectuais tem sido amplamente debatida e os lugares de enunciação sinalizam que, na contemporaneidade, não há atividade humana que não passe por revisão: política, cultura, valores morais, estética, noções de espaço e tempo, tudo enfim. Entretanto, nos estudos da cultura ainda são dominantes a prevalência da perspectiva ideológica tradicional ditada, sobretudo, pelos estudiosos de Marx e Gramsci. Ocorre que tal *cenário* nunca foi plenamente satisfatório à nossa investigação, e, em nosso auxílio, foi essencial conhecer o enunciado de George Yúdice, que coloca como perspectiva:

A cultura como recurso é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas a instituições como a educacional, a médica, a psiquiátrica etc.) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em “cultura” e seus resultados – tornam-se prioritários (YÚDICE, 2004, p. 13).

Yúdice reitera que o papel da cultura expandiu-se como nunca para as esferas política e econômica, ao mesmo tempo em que as noções convencionais de cultura se esvaziaram muito. Para dar conta dos desafios dessa nova conformação societal, ele propõe como alternativa de abordagem que:

(...) em vez de focalizar o conteúdo da cultura – ou seja o modelo de melhoria (segundo Schiller ou Arnold) ou da distinção (segundo Bourdieu), tradicionalmente aceitos, ou sua antropologização mais recente, como todo um meio de vida (Williams), segundo a qual reconhece-se que a cultura de qualquer um tem valor – talvez seja melhor fazer uma abordagem da questão da cultura de nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, como um *recurso*. A cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania. (Young, 2000:81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin chamou de “capitalismo cultural” (YÚDICE, 2004, p. 25).

É sabido que a relação entre as esferas da cultura com a política e a economia não é nova. Desde o Império Romano que a proteção dada pelo ministro Caio Clínio Mecenas a artistas como Horácio, Virgílio e o poeta Ovídio, através do acolhimento e estímulo à criação cultural, tinha um claro interesse político, no caso, glorificar o governo e a figura do Imperador. Estabelecida a sua designação para o ato de incentivo a cultura, o mecenato ao longo dos séculos foi incorporado por governos, estados, instituições e personalidades, vindo a ser reificado enquanto aparato privilegiadamente estatal na modernidade. Se no século XVIII a esfera pública emerge tendo a cultura como veículo, ao longo dos séculos XIX e XX, ela se tornou um meio de internalizar o controle social – isto é, via disciplina e governabilidade, como argumentam os estudiosos de Foucault e dos Estudos Culturais. Não por acaso, no mesmo espaço temporal, é que surgem as culturas nacionais, assim entendido o empreendimento de construir uma unidade ideológica, política, econômica e cultural em torno do Estado.

A expansão dos meios de comunicação veio revelar e imbricar a noção de cultura como sistema de comunicação, ensejando duas dimensões interdependentes: cultura como processo e como produto. Ainda que Adorno tenha rejeitado o embasamento político-econômico da nova comunicação de massas, o que, segundo sua perspectiva, desviou o engajamento da arte de seu valor de uso para o “caráter fetichista das mercadorias”, hoje em dia é corriqueiro e, cada vez mais freqüente, encontrar declarações públicas que preconizam a instrumentalização da arte e da cultura. Exemplo disso tem sido a defesa da cidadania cultural e dos direitos culturais feita pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, com o objetivo de melhorar as condições sociais, através da criação de tolerância multicultural e participação cívica. Outra perspectiva exemplar é a tese do uso da cultura para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano,

conforme pode se depreender da declaração pública feita pelo Presidente do Banco Mundial, James Wolfensohn, em outubro de 1999 durante a conferência de abertura do encontro internacional “As contas da cultura: financiamento, recursos e a economia da cultura em desenvolvimento sustentável” ao afirmar que:

existem dimensões de desenvolvimento da cultura. A cultura material e expressiva é um recurso subvalorizado nos países em desenvolvimento. Ela pode gerar renda através do turismo, do artesanato e outros empreendimentos culturais. O patrimônio gera valor. Parte de nosso desafio mútuo é analisar os retornos locais e nacionais dos investimentos que restauram e extraem valor do patrimônio cultural – não importando se a expressão é construída ou natural, tais como a música indígena, o teatro, as artes” (YUDICE, 2004, p. 30-31)

Entretanto, a própria UNESCO reconhece que este gerenciamento cultural imbricado de aspectos sociopolíticos e econômicos, não se dá de forma fácil, persistindo os problemas decorrentes das situações de concorrência e livre mercado, como se pode deduzir da declaração de Koïchio Matsura – Diretor Geral da UNESCO, quando advertiu que “While globalization offers great potential for countries to share their cultures and creative talents, it’s clear that not all nations are able to take advantage of this opportunity (MATSURA, 2003)”¹

De fato, a sociedade pós-industrial expandiu como nunca a economia da globalização, representada pelo fim da hegemonia da indústria e pela crescente expansão do setor de serviços, no qual se incluem cultura e turismo. É uma realidade ímpar de compreensão espaço-temporal, de integração econômica e de fragilização dos estados-nação. Ocorre que esse fenômeno, apesar de global, não se desenvolve de forma uniforme e linear. Mesmo instituindo a multiplicidade como discurso e valor, não consubstancia um pluralismo cultural, posto que tais diferenças são ajustadas pelo poder do mercado. É justamente essa prevalência do mercado como instância de ajuste e mediação que tem gerado fartas doses de sentimento de crise e perda. Hall considera que:

(...) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente (HALL, 1997, p. 79)

¹ “enquanto a globalização oferece grande potencial para os países partilharem suas culturas e talentos criativos, está claro que nem todas as nações estão capacitadas a se beneficiarem desta oportunidade” (tradução nossa).

Os mais pessimistas sempre evocam que a globalização tem engendrado o imperialismo cultural dos Estados Unidos e da Europa Ocidental. Perduram as noções de que Hollywood pratica deslavada lavagem cerebral, da mesma forma que o empreendimento civilizatório europeu é lido como a persistente gana colonialista pelo poder. Por mais que seja real o fogo que as exala, tais fumaças também têm servido para reduzir e tornar pobre e simplista o entendimento do multiculturalismo emergente.

As migrações, as diásporas que ocorrem em frequência e amplitude cada vez maior complicam a unidade que se presumia existir na nação. Pertencer torna-se cada vez mais se identificar. A porosidade peculiar da cultura enseja trocas, permutas, fusões, releituras, apropriações e performativamente produzem tantos hibridismos, com tal força e riqueza, que Canclini já asseverou que “não é mais viável discutir que tais culturas híbridas não sejam autênticas” (CANCLINI, 1995).

A noção de cultura encetada por Yúdice considera que a perspectiva de gerenciamento não integrava as dimensões nem da alta cultura, nem da cultura cotidiana em sentido antropológico, mas agora é coordenada tanto em nível local e nacional, quanto supranacional. Isso tem levado à imbricação das diferenças e da administração local com o investimento transnacional numa perspectiva que beira o otimismo quando Yúdice pressupõe que “diferenças regionais e nacionais, entendidas como campos de força diferentemente estruturados que formam o sentido de qualquer fenômeno (...) são funcionais para o comércio e o ativismo global”. Ora, a culturalização da economia não se deu ao acaso, ela é fruto principalmente de acordos comerciais e de propriedade intelectual emanados da Organização Mundial do Comércio – OMC e do General Agreement on Tariffs and Trade – GATT, onde a atenção dada ao direito à propriedade intelectual tem sido objeto de verdadeiras batalhas nas rodadas de negociação destes organismos internacionais.

Enfim, não se trata de fazer se acolher, sem contraditório, a apologia que alguns fazem da substituição do Estado nacional pelo mercado, mas reconhecer a força e o poder entre as múltiplas esferas da experiência cultural na contemporaneidade – o local, o regional, o nacional, o internacional e o global – assim como as novas configurações simbólicas decorrentes, de modo que a humanidade tenha iluminação e inspiração que a capacite a resolver o desafio de responder o que merece permanecer e o que necessita mudar no campo da produção cultural.

Para tanto, faz-se necessário reconhecer o caráter multifacetado e expandido que a cultura adquiriu na contemporaneidade, como enfatiza Ana Carla Fonseca Reis no artigo “A Economia da Cultura”, destacando a capilaridade da atuação da cultura

Como fator de consolidação de identidade, de divulgação da imagem, regional e internacionalmente, de aglutinação de comunidades e grupos, de educação e inclusão social, de promoção da diversidade, de geração da mola propulsora da economia em face da criatividade e inovação que lhes são intrínsecas, de atração de mão-de-obra qualificada, de geração de renda, emprego, impostos, infra-estrutura e riqueza e, por fim, como fator de regeneração de uma região (REIS, 2005, s/p).

2.2 O PAPEL DO ESTADO: POLÍTICAS CULTURAIS

Como salientado no texto anterior, desde o Império Romano o papel do Estado tem se revestido de um caráter essencial, por vezes central, na organização e produção da cultura. A noção de sistema cultural que imbrica a sociedade civil organizada, os criadores, artistas e agentes, os públicos e mercados, a cada dia, considera mais relevante as práticas e formas de intervenção estatal no gerenciamento e na regulação das relações entre seus compostos.

Vários estudos têm sido formulados para definir o termo *política cultural*, e em que pese algumas divergências, é senso comum não restringir o objeto da política ou das políticas culturais à arte. Teixeira Coelho, no seu *Dicionário crítico de política cultural*, propõe para o termo a percepção de uma “ciência da organização das estruturas culturais” (COELHO, 1997, p. 293), afirmando que é possível falar-se em política cultural como “um campo definido das ciências humanas, com objetos, fins e procedimentos próprios” (idem).

Na formulação de um conceito de política cultural, Coelho propõe ainda uma outra forma de compreensão do termo, mais próxima de como este é entendido pelo senso comum. Política cultural seria um

programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (ibidem).

É uma proposição que não escapa às críticas e às divergências. Alexandre Barbalho, no artigo *Por um conceito de política cultural*, questiona a definição dicionarística de Coelho, fazendo ressalvas ao caráter científico atribuído ao termo: “a política cultural é o conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura, e estas intervenções não são ‘científicas’, na medida que política e cultura não são sinônimos nem se confundem com ciência” (BARBALHO, 2005, p. 35). Para ele ainda resta como fator problemático dessa conceituação, a confusão entre os entendimentos que Coelho tem de política e de gestão cultural, demonstrada pelo uso exclusivo da expressão “organização” em relação ao papel da política cultural. Para Barbalho “a política cultural é o pensamento da estratégia e a gestão cuida de sua execução, apesar desta gestão também ser pensada pela política” (idem). Ou seja, a gestão “está inserida na política cultural, faz parte de seu processo” (ibidem).

Vários aspectos que conformam a cultura na contemporaneidade como a politização, mercantilização e tecnologização da cultura; a culturalização da política e da mercadoria; o processo de globalização; a atenção à diversidade cultural; entre outros, são destacados por Rubim no texto “Políticas culturais entre o possível e o impossível” (RUBIM, 2006) como vitais para a percepção das políticas culturais enquanto campo de estudo e de atuação. Para o autor, o conhecimento da noção de política e da amplitude do conceito de cultura implicadas é fator essencial em uma análise; assim como o estudo dos objetivos e metas, explícitos ou não nas formulações (planos, programas, projetos, etc.) das políticas a serem implementadas.

O papel do Estado na sociedade torna-se cada vez mais complexo. A interação com as ações de organismos supranacionais, das redes, do mercado e de setores da sociedade civil organizada, torna impositiva a delimitação dos atores das políticas culturais. Ao lado desses atores, é fundamental que sejam elucidados quais os públicos pretendidos, a partir da delimitação das camadas, fatias ou recortes da população que participam, como público, das políticas culturais.

No texto de Rubim (2006), questões relativas à gestão das políticas formuladas emergem como objetos de análise essenciais. Para o autor, “a atenção com os instrumentos, meios e recursos acionados, sejam eles: humanos, legais, materiais (instalações, equipamentos, etc.), financeiros, etc. deve ser sempre um dos momentos interpretativos privilegiados no estudo das políticas culturais” (RUBIM, 2006, p. 12). A forma como são priorizados determinados momentos do sistema cultural – criação, difusão, circulação, reflexão, fruição, preservação e organização – e que tipo de articulação é feita entre eles, também contém traços importantes a serem pesquisados.

No Brasil, é senso comum associar o termo políticas culturais ao financiamento governamental para as artes e as expressões da cultura popular. Os fundamentos dessa associação estão contidos no próximo capítulo desta dissertação, quando apresentamos uma breve retrospectiva de alguns fatos demarcatórios da institucionalização da cultura pela gestão pública brasileira.

Por outro lado, como elucida Marta Porto (2003), a questão central da política de cultura brasileira reside no fato de que:

potencializar o capital social e cultural de um povo é uma tarefa complexa que exige o alargamento das possibilidades das políticas culturais de se integrarem ao esforço de desenvolvimento do país. Isso, naturalmente, implica um esforço de potencializar as áreas de planejamento e gestão de um segmento identificado pela aversão a essas áreas de ação pública, com o investimento sistemático em formação de quadros públicos habilitados a operar com a gestão cultural. Planejamento requer pesquisa, mapeamento, diagnósticos continuados, avaliação e monitoramento, quadros públicos e não-públicos qualificados, desenho de programas estratégicos e menos táticos (PORTO, 2003, s/p).

O modelo econômico neoliberal vigente no Brasil, presente na relação Estado-cultura, incorpora a iniciativa privada como partícipe na formulação das políticas públicas de cultura, apoiando suas estratégias de marketing, através das parcerias estabelecidas para o patrocínio cultural. Em nosso país, o uso do incentivo fiscal para as atividades culturais – mecanismo que confere às empresas patrocinadoras o poder de decisão sobre que expressões e projetos culturais apoiar – existe desde 1986 e, no caso da Bahia, está presente também como programa governamental do Estado desde 1997, através do Fazcultura. Existem algumas iniciativas dispersas em nível municipal na Bahia, assim como também está presente em outros estados. Como tal mecanismo é uma ferramenta com capacidade de agregar grande visibilidade, e esse é um dos seus campos de domínio, já que é perpassado pela dimensão do marketing, é compreensível a atitude de alguns críticos que, apressadamente, destacam as leis de incentivos como a única política de fomento que tem sido adotada para o atendimento dos diversos segmentos culturais de uma cidade, estado ou mesmo do país.

Por outro lado, apresenta-se, como prejuízo, o fato de que os recursos obtidos via lei de incentivo não convergem para projetos emanados da cultura popular e/ou de características sócio-comunitárias. Na verdade, os atores desse campo não têm conseguido dominar a lógica da proponentia de projetos via lei de incentivo. Faltam-lhes, no mais das vezes, conhecimento e técnica para elaboração, formatação e apresentação de projetos, assim como a necessária

competência para captação de recursos, cujos caminhos demandam contatos no meio empresarial e domínio dos meandros do marketing cultural. Como analista técnico de projetos para as áreas de teatro, dança, música e manifestações tradicionais apresentados ao Programa Estadual de Incentivo a Cultura - Fazcultura no período em que integramos a equipe de servidores públicos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1998-2006), pudemos constatar tais dificuldades e a ausência de perspectiva para solucioná-las no curto prazo.

Para problematizar ainda mais a questão do acesso aos mecanismos das leis de incentivo, há que se considerar ainda que os setores das empresas que decidem pela seleção dos projetos a serem patrocinados estão física e conceitualmente distantes dos agentes da cultura popular. Seja em Salvador, Rio de Janeiro ou São Paulo, o abismo existente entre a lógica da produção comunitária, alternativa ou de vanguarda e a dos setores de marketing das empresas patrocinadoras é real e beira o intransponível; afinal, as empresas preferem projetos com retornos claros e imediatos em termos de visibilidade e associação das realizações às marcas das empresas.

Daí, as instâncias de governo precisam estar habilitadas para acolher as demandas desses produtores que são distintas daquelas apresentadas pelos produtores do mercado cultural. Diferente do quadro dominante no Governo Federal durante as duas gestões de Fernando Henrique Cardoso, veremos, no terceiro capítulo desta dissertação, que se trata especificamente da criação da Secretaria da Cultura e Turismo e que as ações e atenções dispensadas por aquele órgão, na gestão de Paulo Gaudenzi, ultrapassavam a estrita dimensão da lei de incentivo, sendo que alguns programas governamentais foram dirigidos em atenção aos setores não industrializados da cultura.

Antes, vamos conhecer uma experiência de dilatação do conceito de cultura na construção de políticas públicas. Trata-se da gestão de Marilena Chauí como Secretária de Cultura da cidade de São Paulo, na administração da prefeita Luisa Erundina (1989 a 1992). No artigo “Cultura política e política cultural”, em que trata da sua gestão, relata as proposições adotadas pela Prefeitura em resposta à visão liberal (do Estado mínimo) sobre as políticas culturais: “contra a visão liberal, propusemos alargar o conceito de cultura para além do campo das belas-artes, tomando-o no sentido antropológico, (...) de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres culturais e sujeitos culturais” (CHAUÍ, 1995, p. 81).

Isaura Botelho (2001) chama a atenção que o uso do conceito antropológico de cultura nas formulações de políticas públicas, funciona quase sempre apenas como elemento de retórica, posto que dificilmente um governo prioriza a cultura de modo transversal. O conceito

é amplo e abrange valores, rotinas, modos de pensar e de se relacionar do homem, o que torna problemático o papel dos gestores culturais, responsáveis pelo planejamento e execução das políticas, afinal “uma política cultural que defina seu universo a partir do pressuposto de que ‘cultura é tudo’ não consegue traduzir a amplitude deste discurso em mecanismos eficazes que viabilizem sua prática” (BOTELHO, 2001, s/p).

O que é importante destacar na gestão de Marilena Chauí é que esta experiência adquiriu caráter demarcatório, posto que vários outros municípios passaram a pensar, discutir e implementar políticas voltadas para a cidadania cultural, entendida como um “conjunto de direitos – direito de pertencer, criar, produzir, participar, escolher identidades, participar dos processos culturais, direito à paz e à vida” (MOREIRA; FARIA, 2005, p. 11).

2.3 DESENVOLVIMENTO, DEMOCRACIA E CIDADANIA CULTURAL

Quando o neoliberalismo, a partir dos anos 80 e 90, passou a exercer maior influência, estabeleceu-se como tácita a redução das despesas estatais com as atividades artísticas e culturais. Para os setores da arte sem tradição de negócios estruturada e sem a primazia dos fins lucrativos, pareceu ser a sentença de morte. Ainda que em países como os Estados Unidos e a Inglaterra os cortes orçamentários de investimentos feitos para o setor cultural, assim como para outros setores sociais, tenha sido brutal, ao contrário do que se esperava o setor artístico-cultural se expandiu, em parte graças ao surgimento e consolidação de uma nova categoria de administradores da arte, que passaram a intermediar as fontes de fomento de um lado e os artistas e comunidades do outro. Para tanto contaram com novas agendas de fomento, como as políticas de imagem empresarial baseadas no retorno dos investimentos feitos em marketing cultural e responsabilidade social, e os mecanismos alternativos criados pelo Estado como leis de incentivo e programas setoriais de fomento estatal.

Em que pese o expressivo potencial de desenvolvimento do qual a cultura é portadora, a compreensão desta potencialidade por parte de bancos de desenvolvimento e governos ainda é problemática, em parte porque existem dificuldades metodológicas que ajudem a estabelecer indicadores e a mensurar parâmetros para justificar investimentos. A abordagem tem variado entre aspectos econômicos (qual a geração de emprego e renda), profissionais (o proponente tem competência curricular comprovada ou a instituição é viável) e àqueles referentes à

justiça social (qual a contrapartida social), sem que se estabeleça um estatuto consistente de critérios capazes de aferir o mérito e medir os benefícios da ação que está sendo proposta.

O desgaste dos modelos de política cultural calcados nas leis de incentivo ou no financiamento direto pelo Estado, muitas vezes tachado de clientelista; a implementação de políticas culturais mais democráticas e inclusivas no Brasil; além de um movimento internacional apontando para a necessidade de novas perspectivas para o estímulo à cultura, vêm motivando a formulação, por parte do Estado, de políticas mais responsáveis para com o conjunto da sociedade.

Conciliar as agendas do estatuto neoliberal com as demandas estatizantes priorizadas pela esquerda já não é mais tarefa improvável. Um novo modelo possível de relação Estado-cultura é apontado por Altair José Moreira e Hamilton Faria, no texto “Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município”:

Entre a postura irresponsável do Estado mínimo e aquela superada historicamente do Estado máximo está a do Estado responsável que apóia práticas e desenvolve políticas não valorizadas pela economia de mercado, mas vitais para o desenvolvimento humano da comunidade (MOREIRA; FARIA, 2005, p. 14).

Na contemporaneidade, a cultura cada vez mais requer do Estado a incorporação da idéia de cidadania cultural, que incorpora aos direitos do cidadão o direito à cultura. A inserção progressiva da maioria da população na esfera cultural, não só como consumidores ou criadores mas também como produtores, é um dos objetivos do direito à cultura, que adquire novos contornos com a perspectiva da “cultura de todos” e da “cultura por todos” em complementação ao conceito já estabelecido da “cultura para todos”. Tamanha abrangência é dilatada pela formulação conceitual de Yúdice, quando ele afirma que

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura aos seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos (YÚDICE, 2004, p. 41).

Entretanto, tal estatuto resulta problematizado à medida que, mesmo se referindo às coletividades, ainda são particularizados como direitos individuais. Em decorrência de tal contraditório, os direitos culturais não são jurisdicionados plenamente como o são os direitos

econômicos. Para agravar ainda mais o quadro, a aplicação dos direitos culturais varia de acordo com os contextos culturais de cada lugar, submetendo-se ao entendimento local dos direitos à cidadania, sejam eles políticos, civis ou humanos.

O artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem, datada de 1948, estabelece que “toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de gozar das artes e de aproveitar-se dos progressos científicos e dos benefícios que deles resultam”. Na Constituição Brasileira em vigor, resultado da Assembléia Nacional Constituinte de 1988, o direito à cultura é destacado pelo “Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais” (BRASIL, 1988).

Fica evidente nos dois documentos, advindos de marcos temporais tão distintos, que o direito à cultura tem sua percepção limitada à esfera da fruição, do gozo. Esse dado pode ser percebido na Declaração Universal dos Direitos do Homem, quando são colocados num mesmo patamar os direitos de “participar livremente da vida cultural” e de “gozar das artes”, considerando-os análogos. Na Constituição Federal essa limitação também pode ser notada quando se destaca o “acesso às fontes da cultura nacional”, dando a entender que a cultura é produzida por fontes determinadas, às quais todos devem ter acesso, porém, apenas como consumidores.

Corroborando com esta percepção o fato de que a cultura tem sido tratada como atividade complementar. Exemplo disso é a maneira como a agenda cultural é tratada pela mídia. Cultura é tema de segundos cadernos, de noticiabilidade de entretenimento e lazer, entendida como situações de suspensão momentânea e transitória da realidade, de alívio das coisas sérias da vida, algo acessório, do qual se usufrui para sair da rotina.

A noção de direito à cultura preconizada por Chauí (1995) defende uma visão mais ampliada da participação do cidadão na relação Estado-cultura. Tendo por base a sua experiência na gestão da Secretaria da Cultura do Município de São Paulo, a autora discrimina os direitos englobados pela noção de direito à cultura empregada:

Direito de acesso e de fruição dos bens culturais por meio dos serviços públicos de cultura (...), enfatizando o direito à informação, sem a qual não há vida democrática; Direito à criação cultural (...); Direito a reconhecer-se como sujeito cultural, graças à ampliação do sentido de cultura (...); Direito à participação nas decisões públicas sobre a cultura, por meio de conselhos e fóruns deliberativos (CHAUI, 1995, p. 82-83).

Teixeira Coelho (1997) trata as expressões democratização cultural e democracia cultural como coisas distintas. No verbete em que trata da democratização cultural, o autor considera que o uso mais comum do termo se refere às ações voltadas à popularização das artes, tendo como finalidade a ampliação do acesso, ou seja, ampliar o grau de receptores culturais. Quanto à terminologia, “democracia cultural” é definida, geralmente, como iniciativas que permitam ao público uma participação mais efetiva em todos os momentos do sistema cultural. Segundo o autor,

políticas de democracia cultural se apoiariam não na noção de serviços culturais a serem prestados à população, mas no projeto de ampliação do capital cultural de uma coletividade no sentido mais amplo desta expressão (COELHO, 1997, p. 145).

Terminologias diversas têm sido usadas: “democracia cultural”, “direito à cultura”, participação popular e inclusão cultural. Os significados são próximos e podem, a nosso ver, ser condensados pela idéia de “cidadania cultural”. Para se chegar a esta perspectiva cabe recuperar a noção de que é a cultura que “cria o espaço onde as pessoas se sentem seguras, em casa, pertinentes e partícipes de um grupo” (YÚDICE, 2006), portanto é condição necessária para a formação da cidadania.

A noção de cidadania que compreendemos é perpassada por três fenômenos da contemporaneidade. O primeiro deles é a expansão e concentração da vida nos espaços urbanos. Cerca de 80% da população brasileira vive nas cidades, sobretudo nas metrópoles. Os espaços urbanos acirram e potencializam, ainda mais, as questões sócio-econômicas. O acesso aos bens culturais e o reconhecimento da capacidade criativa dos segmentos constituídos pelas comunidades de baixa renda deste *locus* periféricos como produtores de conteúdos culturais têm sido um desafio e um entrave às políticas públicas.

O segundo fenômeno imbricado à noção de cidadania cultural está relacionado às novas tecnologias que ampliam o acesso aos meios de comunicação eletrônicos. A televidência, possibilitada pelas novas mídias, além de prover a população de conteúdos culturais mundializados, possibilita a esta mesma população que se torne provedora, gerando e trocando conteúdos nos espaços eletrônicos. Uma marca desse contexto, nas comunidades de baixa renda, é o crescimento do número de rádios comunitárias, entre rádios-poste, AM e FM, e a expansão do acesso à internet através de pontos de inclusão digital patrocinados pelo governo e de *lan-houses* nas comunidades da periferia de grandes cidades como Salvador.

O terceiro fenômeno é a crescente formalização do campo cultural, sobretudo pela expressiva proliferação – em grau de expansão cada vez maior – de um grande número de organizações não-governamentais, as ONGs, que têm reconfigurado a organização da sociedade civil, substituindo as formas clássicas de representação política (sindicatos e associações) por entidades de expressão de grupos sociais diversificados. Em Salvador, os exemplos são inúmeros e muitos já alcançam uma projeção midiática e inserção institucional ponderável, como o Projeto Axé, a Escola Criativa do Olodum, os projetos étnico-culturais afirmativos do Ylê Ayê, os grupos artísticos e inclusivos do Liceu de Artes e Ofícios, para citar apenas alguns.

Por outro lado, este fenômeno tem sido criticado pelos teóricos de esquerda, ainda que muitas dessas ONGs tenham nascido exatamente dentro de grupos e partidos de esquerda. A razão maior da crítica está concentrada na perspectiva de que a luta pelos direitos está sendo substituída pelo combate à carência. Marilena Chauí vai adiante em suas ilações, ao assinalar que esta “ação de desmantelamento de sindicato e associações” é promovida pelo neoliberalismo para despolitizar a luta social, e a substituição da tradicional interface entre grupo de reivindicação de direitos por entidades de atendimento a problemas de carência e exclusão, leva a autora a fazer o seguinte questionamento:

A pergunta que deixamos aqui é: as ONGs são a retomada dos movimentos sociais em novos termos, em consonância com as novas condições históricas, ou são a substituição dos movimentos e, tornando-se interlocutoras exclusivas do poder público e canalizadoras exclusivas dos fundos públicos, estão comprometidas com a despolitização contemporânea? São um obstáculo real à participação e à democracia? (CHAUÍ, 2005, p. 30).

Os exemplos, já citados, especialmente no campo das políticas culturais, demonstram a relativa pertinência dos questionamentos apontados por Chauí, uma vez que as ONGs têm funcionado, para os poderes públicos, como meio de atingir as diversas comunidades que representam, ou, melhor dizendo, a que atendem. Entretanto, se considerarmos o cerne da epistemologia proposta por Yúdice, de cultura como recurso, veremos que existe uma outra perspectiva de compreensão do fenômeno aludido quando ele destaca que:

Nas últimas três décadas, ativistas e teóricos progressistas, que romperam com a tônica estatista e cognitivista do marxismo tradicional e com as inflexões (modernistas) anti-rationais e mercantilizadas das artes, colocaram a estética e a comunidade na formulação de uma alternativa cultural-política para a dominação. A guinada antropológica na conceitualização das artes e

da sociedade coincide com o que podem ser chamados de poder cultural – o termo que escolhi para expressar a extensão do biopoder na era da globalização – e também é uma das razões principais pelas quais a política cultural se tornou fator visível para repensar os acordos coletivos (YUDICE, 2004, p. 45)

Em nossas cidades, onde os aspectos destacados estão especialmente presentes, os cidadãos, que são o público das políticas que têm como lastro a idéia de cidadania cultural, são, em grande proporção, consumidores de produtos da indústria cultural e, em menor escala, sujeitos da televivência e atores organizados da sociedade civil. Se, pelos vários fatores já elencados nesse trabalho, notamos a complexidade da cultura como campo de ação governamental, essa complexidade cresce vertiginosamente se tomarmos como universo de uma política cultural o estado da Bahia, com seus pouco mais de 13 milhões de habitantes, distribuídos em 417 municípios.

O tamanho e a diversidade desse universo, além do reduzido orçamento para se atingi-lo, ainda que nosso Estado tivesse o segundo maior percentual de orçamento público para a área da cultura, atrás apenas do Estado de São Paulo, impediam que a Secretaria da Cultura e Turismo tivesse uma atuação capilar, possibilitando que as políticas formuladas atendessem aos inúmeros segmentos e comunidades que compõem seu campo de atuação. A cidadania cultural, especialmente no que diz respeito ao direito à participação nas decisões sobre políticas públicas, em face da precariedade das formas e instância de interlocução, também não encontra perspectiva de concretização nesse universo.

3 A ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NO ESTADO BRASILEIRO

A discussão sobre a política de cultura desenvolvida no Brasil na maioria das vezes tem sido encaminhada de modo empobrecedor e partindo de pressupostos equivocados. Na maioria das vezes, o debate fica restrito à análise das vantagens e desvantagens apresentadas pelos dois pólos presentes em qualquer política pública, ou seja, o Estado e o mercado, tangenciando ações mais democratizantes pelos efeitos da isenção fiscal.

De um lado, critica-se a avaliação da qualidade do projeto cultural pelo critério exclusivo da expectativa de retorno frente ao investimento realizado, o que equivale à mercantilização pura e simples do produto cultural. De outro lado, reclama-se da ineficiência das agências estatais encarregadas da colocação em prática da política cultural, nas quais os mesmos vícios e males são apontados: desperdício de dinheiro público, critérios de alocação de recursos baseados no jogo de influências e no sistema de relações pessoais, o que faz com que a rentabilidade de cada projeto não seja devidamente avaliada.

Tratada algumas vezes como algo prosaico, a questão do financiamento da cultura tem acompanhado o desenvolvimento das artes desde sempre. Entretanto, desde meados do século passado, converteu-se em tema indispensável para quem deseje assegurar as condições permanentes de continuidade da criação artística. Quem deve substituir, nas condições extremamente competitivas das sociedades de mercado, o papel outrora desempenhado pelos mecenas: o Estado solitariamente?

Partindo dessa premissa, política cultural é questão de Estado, o que não significa dizer que este deva ser o único promotor das iniciativas que deverão ocorrer nas diversas frentes culturais, nem se eximir através da subvenção. A função do Estado como instituição que protege e garante a identidade nacional é insubstituível. Manter o patrimônio cultural, em todas as formas pelas quais ele se apresenta, é garantir um Brasil consciente de si mesmo e cioso de suas inúmeras conquistas no terreno da cultura. Contudo, o compromisso não se limita à conservação; ele se estende ao esforço de aumentar o fluxo de produção de bens culturais, o que ocorrerá como resultado da democratização do acesso à cultura e das políticas praticadas pelas agências públicas de fomento, pelo setor privado e pelos demais setores sociais, organizados ou não.

3.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Para se entender melhor as imbricações do papel do Estado com a cultura brasileira temos que remontar ao período colonial e, sobretudo, após a chegada da Corte de D. João VI ao Brasil, em 1808. Naquele contexto, a “cultura” era pensada de duas formas pelas oligarquias políticas e econômicas que ocupavam o poder. De um lado, era associada ao conhecimento que certas pessoas – “cultas” – acumulavam ao longo da vida. A cultura seria, desse ponto de vista, um privilégio daqueles que “naturalmente” teriam aptidão intelectual, uma minoria letrada num país de analfabetos. De outro, a cultura estava associada somente a algumas expressões artísticas como a música, a pintura, o teatro, a literatura, de origem européia. Nessa perspectiva, a “sociedade culta”, com ênfase nos bacharéis e artistas, seria aquela que dominasse esses instrumentos sofisticados marcadamente europeus.

Essa perspectiva eurocêntrica de cultura refletiu-se na forma como o Estado, tanto no Império quanto na República Velha, tratou de um tema que, até então, não se conhecia como “política cultural”. O Estado autoritário e escravocrata concebeu e criou instituições que excluía culturalmente a maioria da população pobre e iletrada brasileira, de origem indígena, negra ou mestiça. As expressões culturais dessas grandes maiorias eram classificadas pelos grupos dominantes de “folclóricas”. Ainda hoje, essa ideologia marcadamente depreciativa da cultura popular atravessa as mentalidades de boa parte da sociedade brasileira, uma herança nefasta daquilo que o abolicionista Joaquim Nabuco profetizava como uma chaga que perduraria secularmente no seio da nação, a “obra da escravidão”. Curioso observar que o debate político banuiu a palavra folclore, substituindo-a por expressões mais abrangentes como “manifestação tradicional” e/ou “cultura de raiz”, sem, no entanto, resolver a percepção de coisa de menor valor atribuída às expressões culturais oriundas das classes populares.

Ainda assim, temos que reconhecer a contribuição do século XIX, legando à nação instituições e acervos fundamentais para o conjunto do patrimônio cultural brasileiro. A primeira foi a Biblioteca Nacional, de 1811. Em 1816, D. João VI criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, no mesmo ano em que chegava ao Rio de Janeiro a Missão Artística Francesa, que trazia na bagagem as novidades estéticas européias. Dois anos mais tarde, em 1818, foi criado o Museu Nacional, de caráter enciclopedista, cujo acervo foi bastante

enriquecido ao longo de todo aquele século, incluindo espécimes da fauna e da flora, mostras da geologia e paleontologia, coleções etnográficas e arqueológicas, inclusive greco-romanas e egípcias. À mesma época deu-se a criação do Arquivo Nacional, responsável desde então pelo recolhimento de parte significativa da documentação de caráter oficial, importantíssimo acervo sobre a história brasileira.

Iniciativas semelhantes foram feitas nas Províncias, com a criação de bibliotecas, arquivos e teatros em várias regiões do país. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, uma instituição privada fortemente atrelada ao Estado, com seus congêneres em praticamente todas as Províncias, também exerceu papel relevante de preservação e produção de uma memória historiográfica no país. A lamentar que até hoje a contribuição dos Institutos Históricos e Geográficos à cultura brasileira não tenha merecido um estudo de profundidade, pois não tiveram, até então, sua importância dimensionada adequadamente através de teses e pesquisas acadêmicas.

Em termos culturais, o foco da ação do Estado, portanto, se constituía num mecenato aos artistas e intelectuais talentosos que surgiam no contexto dessas instituições, o que lhes dava um caráter de fomento, mesmo que, como já foi mencionado, muito restrito a uma pequena parcela da sociedade brasileira. Figuras do porte artístico e intelectual de Machado de Assis, Carlos Gomes, Pedro Américo, Capistrano de Abreu, Barão do Rio Branco, Castro Alves, Joaquim Nabuco, Gonçalves Dias, Rui Barbosa, Sílvio Romero, José Veríssimo, dentre outros, surgiram deste contexto, muitas vezes atrelados a um emprego público que lhes garantia a subsistência. Foi nessas condições que puderam construir uma base sólida em termos da constituição de uma identidade nacional brasileira, ainda que sob forte dependência referencial européia, sobretudo francesa.

Nos anos 20, com o início do crescimento das cidades, o alvorecer da indústria e de um incipiente operariado, os efeitos da imigração e da abolição formal da escravidão, dentre outros fatores, sedimentaram a formulação de uma nova compreensão da cultura e do seu papel na sociedade, que seria progressivamente encorpada e alterada pelo advento e consolidação do processo de urbanização e da ampliação do poder e da difusão dos meios de comunicação de massa (jornal, rádio e tv).

A Semana de 22 tornar-se-ia um marco desse horizonte que se descortinava. O ideário modernista incorporou definitivamente a noção da cultura brasileira como mestiça e plural, fruto do processo histórico, no qual os índios, os negros, os europeus e outros povos

formadores da nação fossem considerados todos sujeitos da grande aventura civilizatória nos trópicos.

3.2 A ERA VARGAS E A MISSÃO DE MÁRIO DE ANDRADE

A noção de cultura brasileira, marcadamente defendida nas obras de autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, foi apropriada de forma contraditória pelo Estado Novo. A ditadura de Getúlio Vargas manteve uma política autoritária de caráter nacional-popular, valorizando traços do folclore, mas, ao mesmo tempo, exercendo forte controle sobre a criação, inclusive através da violência da censura e da perseguição a artistas com posições ideológicas divergentes do governo getulista. Ainda sobre o período Vargas, é imprescindível salientar a importância que o rádio teve no controle ideológico do Estado, do mesmo modo que era visível a vinculação entre artistas e governo, como bem exemplifica a presença de intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, na gestão de Capanema no Ministério da Educação.

Nesse mesmo período, Mário de Andrade, intelectual brasileiro da primeira metade do século XX, exerceu liderança considerável, ao contribuir com outros da sua geração, para formular a idéia de uma “civilização brasileira” que rompesse com os cânones eurocêntricos, a dicotomia entre o erudito e o popular, do material e do imaterial, imergindo nas profundezas das várias regiões do Brasil. Mário foi também o primeiro gestor de uma política pública de cultura no Brasil, quando, em 1935, assumiu a Diretoria do Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo. Lá, implantou uma rede de bibliotecas públicas além de outras ações pioneiras no Brasil, como a “biblioteca circulante”, as “Casas de Cultura” e as “Missões de Pesquisa Folclórica”. O atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, ligado à estrutura do Ministério da Cultura através do IPHAN, é uma herança institucional importante desse período. Cumpre salientar que o empreendimento da Prefeitura da capital paulista tinha uma perspectiva de abrangência nacional para atender – não assumidamente – o projeto paulista de retomar o poder central perdido para Getúlio na revolução de 30.

A redemocratização relativa do país no período posterior a 1946 teve desdobramentos culturais importantes até o final dos anos 60, mesmo depois do golpe militar de 1964. As instituições culturais já implantadas, somadas ao processo de divulgação cultural midiática

possibilitado pelo rádio e pela televisão, contribuíram para o florescimento de uma geração que, em vários aspectos, revolucionou a cultura brasileira. Foram mais de 20 anos de explosão da criatividade de um projeto de cultura brasileira, num período em que a liberdade ou a luta por ela compensaram uma política cultural ainda insipiente.

3.3 A DITADURA MILITAR E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA

Foi na década de 70 que se iniciou no Brasil um debate no qual se vislumbrava a possibilidade de tradução dos conceitos antropológicos de cultura, de um complexo de saberes e práticas de um povo, num conjunto de políticas públicas que considere a cultura não apenas como “arte”, mas como um dos direitos fundamentais dos cidadãos, sendo inclusive definidora da sua humanidade e do seu exercício republicano de cidadania.

Essa idéia começou a se evidenciar mais claramente, de maneira contraditória por ser nos anos de chumbo da Ditadura Militar, dentro do Ministério da Educação e Cultura, o qual integrava a Secretaria de Assuntos Culturais, posteriormente transformada em Secretaria da Cultura, em 1981, pelas mãos de Aloísio Magalhães. A SEC funcionava através de duas subsecretarias: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – e Assuntos Culturais – SEAC –, cada uma delas com suas respectivas fundações, a Pró-Memória e a FUNARTE, braços executivos da política cultural. A Embrafilme, Fundação Casa de Rui Barbosa e a Fundação Joaquim Nabuco, por suas especificidades, eram subordinadas diretamente à Secretaria da Cultura.

É significativo que a perspectiva formal e, ao mesmo tempo, de constituição de um campo de controle da criação e produção cultural, introduzida pela ditadura militar teve como resultado a criação de bases institucionais fundamentais. A tese, fortalecida pelo Fórum Nacional de Secretários Estaduais de Cultura, realizado em 1981, tinha como argumento central que o governo federal deveria assumir seu papel na coordenação da política cultural. Todo este aparato governamental viria a ser reunido em um único arcabouço institucional, quando da criação do Ministério da Cultura pelo Presidente Sarney. Além disso, a condição de Ministério deveria espelhar uma nova forma de tratamento a ser dada à cultura.

3.3 A VOLTA DA DEMOCRACIA E A CRIAÇÃO DO MINC POR SARNEY

A criação do Ministério da Cultura pelo Presidente José Sarney envolveu aspectos curiosos e inusitados, como o convite feito a atriz Fernanda Montenegro para que substituísse José Aparecido, primeiro titular da pasta. Numa narrativa síntese do que foi aquele momento, a carta resposta de Fernanda Montenegro a José Sarney, expressa em certa medida o contexto em que se deu a criação do MinC:

Feliz e honrada. Como cidadã sempre fiz do meu ofício um instrumento de participação política. Como artista, fiz a minha participação política dentro de meu ofício, fora de filiação partidária, pois compreendo que o palco é, definitivamente, o espaço mais livre que o homem jamais criou. Se olharmos os palcos de um país, saberemos exatamente que país é esse. Desde a adolescência venha, a princípio intuitivamente, mais tarde conscientemente, me expressando através dos mais variados textos, percorrendo, democraticamente, os mais diversos gêneros teatrais, sem qualquer preconceito, na medida em que, para mim, um artista do palco deve dar voz às mais diferentes manifestações da dramaturgia. Com isso, deixo claro que, no meu entender, o palco é o meu espaço também político. Comovida, feliz e honrada, veja a lembrança do nome de uma atriz para o Ministério da Cultura como uma conquista histórica, culturalmente falando. Recentemente, artistas deste país foram convocados para um grande futuro e uma grande mudança. As oposições políticas armaram palanques, esses mesmos artistas, preparando o espetáculo, “esquentaram” as multidões nas praças, fortalecendo lideranças ainda não confiantes em si mesmas como comunicadores. Os artistas, cumprida sua missão, recuaram. As massas humanas se impuseram. A partir daí, todos nós, irmanados, começamos a construção de um Brasil novo. Para aqueles que vêem preconceitosamente a indicação de um artista para um tão alto cargo, respondo, sem exagero, que esse Brasil novo nasceu num palco armado na praça. Cogitar um artista para um ministério é prova de amadurecimento político deste país no seu todo. É um arejamento depois de tantos anos de asfixia. Pobre do país cujo governo despreza, hostiliza e fere seus artistas. Esse Brasil acabou. A sondagem que me foi feita, autorizada pelo presidente José Sarney, revela o gesto limpo, independente e original do homem que, dirigindo a nação neste momento de tanta esperança, deposita sua confiança numa brasileira entusiasmada e consciente. A esse convite devo responder com a mesma limpeza de propósitos. Vejo o Ministério da Cultura como o cerne do atual governo. No meu entender, nenhum outro lhe é superior. Ele dará o tom da Nova República e, para não ser assim, melhor seria não tê-lo criado, permita-lhe dizer com todo o respeito e confiança. A participação nessa esfera não pode ser exercida num quadro de nostalgia, de perda ou de degedo. Diante da sondagem que me foi feita, repasso minha vida e, felizmente ou infelizmente, compreendo que o meu amor profundo para com o exercício do teatro ainda não foi esgotado. Ao contrário: está mais vivo do que nunca. Deixando agora o teatro, a sensação que eu teria seria a de uma vida inacabada. Creio firmemente que cada cidadão deva exercer sua arte ou seu

trabalho em conformidade com a sua vocação. Estaria sendo leviana se, pensando desse modo, agisse de outro. Não é fácil dizer não. Não vejo que seja mais fácil decidir pelo teatro. Ou mais seguro. O teatro nunca foi fácil ou seguro. Mas é esse o meu lugar. Tenho certeza de que todos os intelectuais e artistas, entidade de classe, que me demonstraram apoio através de cartas, telegramas, telefonemas, visitas, compreenderão a minha opção. Pode parecer uma frase bombástica e teatral, mas não devemos temer nem o teatro nem as palavras: não estou preparada para partir. Nesses novos tempos, gostaria que você, Aparecido, assim como o Presidente José Sarney, entendessem que a melhor maneira de prestar meus serviços à cultura brasileira é permanecer no palco, onde continuarei à disposição do meu país, humildemente. De sua amiga, cujo sentimento básico é a fidelidade. Fernanda Montenegro. (RITO, 1990, p. 213-215)

O convite à atriz Fernanda Montenegro também expressa com sutil e inesperada ironia o quanto foram atribulados os seus primeiros anos. Antes cumpre resgatar alguns elementos constitutivos deste cenário. A campanha das *Diretas Já*, que antecedeu a instauração da Nova República, foi marcada fortemente pela presença dos artistas nos palcos-palanques, como citado na carta reproduzida aqui. Esse ambiente de proximidade entre os artistas e a aliança que alçava o poder político em substituição aos generais, somado à pressão exercida pelo fórum nacional de secretários de cultura realizado em 1981, demarcou o clima favorável à criação do Minc.

Não se pode negar, entretanto, que as aspirações artísticas do Presidente Sarney, escritor e pintor bissexto, expressavam sua propensão e receptividade aos temas culturais, conforme ele mesmo se referiu no artigo “Incentivo à Cultura e sociedade industrial”,

Peço desculpas por ser obrigado a fazer, no curso destas palavras, algumas referências de caráter pessoal, mas elas são necessárias em face da minha posição engajada em favor do desenvolvimento da cultura em nosso país. Como todos aqui no Brasil sabem, a minha vida tem duas vertentes: a política e a literatura. A política foi, para mim, um destino, mas a literatura é, sem dúvida, a minha vocação (SARNEY, 2000, p. 29).

De fato, a atuação parlamentar do Senador José Sarney antes de sua ascensão à Presidência foi pontuada por pronunciamentos e iniciativas legislativas sistemáticas envolvendo os temas da cultura. Ele próprio se refere, no artigo citado, como sendo o autor da primeira proposição de um projeto de incentivo à cultura, em 1972, ancorado nos referenciais bem sucedidos das leis de incentivo existentes nos Estados Unidos (desde os anos 20) e na Europa. Ao se despedir do Congresso Nacional na iminência de tornar-se vice-presidente de Tancredo Neves, rerepresentou uma vez mais o seu projeto de incentivos culturais. Alçado ao

cargo de Presidente, pôde sancionar, não sem antes enfrentar alegadas dificuldades, a Lei 7.505 em 02 de julho de 1986, logo batizada como Lei Sarney.

Dotar a cultura de um perfil institucional – criação do Ministério da Cultura - Minc, e de mecanismos de fomento – Lei de Incentivo, parecia ser suficiente aos olhos do presidente Sarney para atender as demandas do segmento. Ocorre que a instituição já nascia com condição orçamentária precária, pois o percentual de 0,3%, além de ser absolutamente desestimulante, era frequentemente açambarcado pela decretação de contingenciamento. Pode-se dizer que, secularmente, a percepção de cultura como dispêndio tem sido um forte entrave ao estabelecimento de uma agenda pública consistente.

O Minc, durante o Governo Sarney, teve cinco ministros, numa cabal evidência de fragilidade. O primeiro titular da pasta, José Aparecido, que com poucos meses de Ministério saiu para ocupar o governo do Distrito Federal, retornou ao Minc no último ano da Nova República. Ao ser criado, o Minc incorporou várias das instituições culturais brasileiras já existentes, como a Biblioteca Nacional, a Casa de Rui Barbosa, o Museu Nacional de Belas Artes, a FUNARTE, o IPHAN, todas elas com uma história institucional anterior ao próprio Ministério. Esse aspecto histórico é importante na constituição do Minc porque suas instituições vinculadas, a maioria delas situada na cidade do Rio de Janeiro, antiga capital do país, tinham um peso individual muito grande, o que dificultava as tentativas de articulação de uma política integrada e nacional.

Por outro lado, a criação de um poder central para coordenar as ações de governo no campo da cultura acabou por iniciar o esvaziamento e conseqüente enfraquecimento de instituições públicas sólidas como a FUNARTE, ainda que, no âmbito da administração direta, tenham sido criados novos aparatos burocráticos como as Secretarias ministeriais – de Apoio à Produção Cultural, de Atividades Sócio-Culturais e de Difusão e Intercâmbio Cultural. No esteio dessa institucionalização da cultura, foram criadas a Fundação Nacional das Artes Cênicas, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Fundação Nacional Pró-Leitura e a Fundação Palmares.

Concentrados basicamente nos recursos obtidos a partir da aplicação da legislação de incentivo fiscal, os indicadores quantitativos tinham certa substância: durante o Governo Sarney, verificou-se um padrão claramente estável de gastos com cultura entre 1985 e 1990, quando as taxas de gastos oscilaram de 197 a 208 milhões de reais. A primeira das críticas era que apenas 1/3 dos recursos orçamentários era alocado em atividades-fim, enquanto o restante era gasto na manutenção do aparato institucional e da burocracia. Somada a este quadro, a

massa de investimentos públicos produziu resultados qualitativamente inexpressivos e pouco animadores.

Ainda que o processo de democratização, ocorrido a partir de 1985, tenha propiciado novas formas de participação social e de exercício da cidadania, com novos atores formulando novas demandas e estabelecendo paulatinamente novos espaços de interlocução, o acesso aos bens culturais e aos mecanismos de fomento permaneceu concentrado e restrito a setores historicamente mais articulados com o poder dominante, em parte pela ausência de um projeto estratégico por parte do MinC, em parte pela inexistência de mecanismos reguladores e de formas diferenciadas de financiamento.

3.3.1 O ADVENTO DAS LEIS DE INCENTIVO À CULTURA

A Lei Sarney formulava quatro postulados centrais: a preservação do patrimônio, a democratização da cultura com livre acesso aos bens culturais, o apoio à produção (a premissa era “O Estado não cria, fornece meios à”) e o estímulo à difusão e intercâmbio internacional. Mesmo apresentando uma agenda interessante, com ineditismos como a criação da figura do “doador”, a Lei Sarney padecia de uma debilidade conceitual: apostava no “espontaneísmo” da gestão cultural.

Sob o pretexto de não permitir que o Estado viesse a exercer um papel centralizador e intervencionista, o que, na análise daquele governo, poderia dificultar a inserção da cultura no processo da sociedade industrial, aspiração de nosso literato presidente, a legislação de incentivo estimulava a livre formulação de projetos culturais, sem nenhuma espécie de análise de mérito, bastando inscrevê-lo no cadastro do Minc.

Ora, tamanha facilidade favoreceu o surgimento, em três anos, de mais de 4.700 entidades culturais, aptas à proposição de projetos que poderiam se beneficiar dos mecanismos de incentivo sem nenhum controle e com instrumentos de prestação de contas absolutamente precários. Tal quadro de liberalidade viria a dar substância às pesadas críticas endereçadas, ainda em campanha, por Fernando Collor, ao acusar a gestão de Sarney de conivente com a corrupção e os desmandos, supostamente, praticados sob a égide da lei de incentivo à cultura.

Por fim, ainda que tenham sido formuladas iniciativas de articulação política dos segmentos artísticos com o poder público, como a realização do “Encontro Governo - Sociedade”, em outubro de 1986, pelo então Ministro Celso Furtado, a falta de representatividade e interlocução com as estruturas políticas veio a corroborar para que a Assembléia Nacional Constituinte, ao elaborar a Constituição de 1998, não tenha contemplado a cultura com um sistema, como o fez com as áreas da Educação e da Saúde, o que lhes garantiu respaldo orçamentário significativo. Se, hoje ainda, atravessamos crises nas áreas de educação e saúde, tal fato, defendem os especialistas, deve-se mais a problemas de gestão e aplicação de recursos do que pela ausência destes.

3.4 O CHOQUE NEOLIBERAL DE COLLOR E O DESMONTE DA CULTURA

O governo de Fernando Collor de Mello foi pautado, desde o início, pela polêmica, pelas medidas bombásticas, pelo contraditório do discurso em face de uma prática que se revelaria mais corrupta do que aquela denunciada em campanha. Uma carta da atriz Fernanda Montenegro em protesto contra medidas adotadas e declarações feitas pelo Presidente Collor e pelo Secretário da Cultura, Ipojuca Pontes, dão a medida da controvérsia:

Perplexa e apreensiva. Senhor Presidente Fernando Collor de Melo, É profundamente inquietante e ofensivo para a cultura brasileira que, ao determinar a suspensão da Lei Sarney e o fim da Embrafilme, o governo afirme, indistintamente, que tal procedimento se tornou necessário para a realização de uma limpeza na área cultural no que se refere à ação desonesta de igrejinhas, guetos culturais, grupos privilegiados, enfim, corruptos e sonegadores do erário público, que sob a égide da referida Lei teriam contribuído para a atual ruína econômica da nação. Senhor Presidente, não somos um país de corruptos e criminosos, até prova em contrário. Esta é a razão desta carta. Se estamos numa “revolução russa de 1917, sem pelotão de fuzilamento”, como afirma a sua secretaria da Cultura, que então se proceda, respeitando a ordem revolucionária russa, a um expurgo, e que o Governo aponte os criminosos, confiscando o resultado de seus grandes e pequenos roubos. É preciso nominar e não generalizar. Como muitos homens e mulheres de teatro, faço parte, senhor presidente, de um artesanato, não de uma indústria cultural. Do meu pequeno, mas forte grupo de artesãos, peço a V. Ex^a que não confunda o bom uso de uma lei com o mau uso desta mesma lei que se resume, para nós, na permuta quase sempre de um modesto socorro econômico em troca de nosso prestígio pessoal, conquistado por anos de ofício duro e resistente. Principalmente resistente. Se houve ou há desmandos, há meios e modos de impedi-los. O que não é

certo é levantar a opinião pública contra uma classe de trabalhadores, classe sofrida, sobrevivente de anos e anos de repressão econômica e política. Constrange ver confundir, através da secretaria de Cultura, a paralisação de toda uma frente de atividades culturais com o fato de nós não ter assinado um cachê de três comerciais de um produto qualquer². Afirmações deste tipo são constrangedoras para qualquer regime político. É claro que todos nós temos o dever de salvar o Brasil desta crise. Todos nós estamos dando nossa cota de sacrifício, mas há de se ter discernimento. E, senhor presidente, acredite, o que indigna não é a perda econômica, o desemprego, os projetos adiados, a fuga dos espectadores, o fechamento dos museus, das orquestras, dos grupos de dança, as livrarias vazias, os espaços culturais desativados, a interrupção de várias realizações cinematográficas, agora e no futuro próximo, mas sim a dúvida sobre a nossa idoneidade, o desprestígio de afirmações generalizadas a nosso respeito junto à opinião pública. Nossa modesta firma teatral encontra-se à disposição para qualquer inspeção que por bem o Governo queira realizar. Como eu, são dezenas e dezenas de artistas atuando em todos os ramos da atividade cultural, que nada devem aos governos passados e presente, a não ser sobreviver a todas as ofensas, crises, prisões e cerceamento à liberdade. Se todos os núcleos de atendimento à arte, herdados dos governos passados, não estão de acordo com o que V. Ex^a pretende como política de ação cultural, é um direito que a nação outorgou a V. Ex^a como chefe do Estado brasileiro, eleito pelo voto direto em maioria, rerepresentá-lo e, juntamente com os homens de cultura deste país, chegarmos harmoniosamente a um somatório de esforços e resultados. Mas que isso não seja precedido por pronunciamentos precipitados, humilhantes, de sugestão insultuosa, via secretaria de Cultura. Como diz Dostoiévski: “É preciso muito cuidado para não ofender os pobres”. Gostaria, senhor presidente, que V. Ex^a entendesse esta carta, não como uma reivindicação de atendimento material. Primeiramente, e acima de tudo há que se tomar um posicionamento moral e ético. Desejo, como todos os brasileiros, que este país dê certo, que se transforme num espaço respeitado. A cultura, senhor presidente, é uma área delicada. Este país respeitado não existirá sem que a criatividade de seu povo venha para o primeiro plano de atendimento civilizadamente. Em todas as áreas, artistas brasileiros criativos e honestos, com os quais eu convivo, comprovadamente, sempre fizeram tudo para ampliar, credenciar, embelezar e humanizar este imenso e difícil país. Esteja certa, senhor presidente, o ouro dos bandidos não está nas mãos dos que realmente produzem cultura neste Brasil. Dou-lhe a minha palavra. E repito: no momento, só me movem a moral e a ética. Receba, senhor presidente, os meus profundos votos para que o Governo de V. Ex^a transforme este país numa terra realmente abençoada e que, um dia, brasileiros dignos sejam realmente respeitados. Atenciosamente, Fernanda Montenegro (RITO, 1990, p. 215-217).

A transcrição na íntegra das duas cartas da atriz Fernanda Montenegro, além de mostrar seu posicionamento ético, são documentos-chave para se entender, sob certa perspectiva a história da cultura brasileira e suas inacreditáveis mudanças num período de apenas cinco anos – 1985 a 1990. No epicentro das medidas de governo, a suspeição de que a adesão da

² Referência a uma entrevista do Secretário da Cultura de Collor, o cineasta Ipojuca Pontes, em que ele afirma que sua mulher, a atriz Tereza Rachel, também foi prejudicada pelas medidas provisórias adotadas pelo governo Collor, pois viu canceladas as produções de três comerciais que iria fazer.

imensa maioria da classe artística ao projeto político de Lula, seria o motivo para a adoção de medidas de revide contra o meio cultural e intelectual.

Se atentarmos para o fato de que o cerne ideológico da eleição de Collor era a introdução dos postulados neoliberais na gestão do Estado brasileiro, com a cultura não seria diferente. Durante o período entre 1990 e 1992, fez-se uma tentativa de praticamente desobrigar o Estado de qualquer responsabilidade pelo financiamento da cultura – com a extinção de algumas das mais importantes instituições culturais públicas do país, como a Funarte, e a drástica redução de recursos para a área –, a sociedade brasileira viu-se colocada diante de um falso dilema.

Segundo esse dilema, haveria uma oposição insolúvel entre Estado e mercado em face das necessidades de custeio e fomento das artes e da cultura. Nos termos do que se acreditava na época, o dilema teria de ser resolvido em favor do mercado, como se Estado e iniciativa privada fossem as únicas alternativas de seu financiamento e não pudessem, em nenhuma hipótese, combinar-se para custear a criação e a produção artística brasileiras.

Diversos setores da arte brasileira afirmaram que Collor conseguira arrasar a classe artística e a produção cultural e intelectual brasileira. Os cineastas, em coro, bradavam que a política cultural *Collorida*³ conseguira reduzir a quase zero as produções entre 1990 e 1991. Pesquisas feitas na época comprovam que, efetivamente, poucos filmes conseguiram ser produzidos após o fatídico fechamento da Embrafilme, que, por outro lado, era criticada, com veemência, por ser um reduto da ineficiência e do apadrinhamento. Ainda assim, para muitos, foi um golpe fatal no cinema nacional. Os cineastas e intelectuais, que havia criticado o presidente tinham seus sonhos cortados pela raiz. A presumida vingança de Collor abateria a todos.

O “efeito Collor”, mesmo breve, teve um impacto devastador sobre as instituições culturais brasileiras e o Minc em particular. Alguns órgãos foram extintos, havendo com isso um forte refluxo das políticas culturais federais, com alguns programas exemplares como o “Pixinguinha”, na área da música popular, sendo drasticamente interrompidos. Podemos dizer que, até hoje, o Ministério e suas vinculadas sofrem o trauma desse período, principalmente, os servidores mais antigos, quadros importantes que se viram muitas vezes humilhados naqueles anos.

³ Apropriando-se da grande visibilidade dada ao slogan da campanha de Fernando Collor à Presidência da República, centrada na repetição da letra “L” do sobrenome COLLOR grafada nas cores verde e amarelo, a imprensa passou a designar como *colloridas* as ações de seu governo.

No documento produzido pelo primeiro titular da Secretaria de Cultura de Collor, o cineasta Ipojuca Pontes, sob o título emblemático de “Cultura e Modernidade”, a análise do texto permite presumir que o secretário achava que havia servidores e cargos demais, gastos demasiados com a estrutura, entraves burocráticos, percepção do papel do Estado como intervencionista e ineficácia e ineficiência de toda sorte na gestão e aplicação dos recursos públicos para cultura. Fundamentado nesse cenário de redução do desperdício do dinheiro público é que se deu a extinção de 36% dos empregos e 46% dos cargos e funções comissionados, dentre outras medidas de corte de despesa. A antiga estrutura de treze instituições viu-se reduzida a apenas seis – uma Secretaria ligada diretamente à Presidência da República e a ela subordinados dois Institutos (IBPC e IBAC) e três Fundações (Biblioteca Nacional, Casa de Ruy Barbosa e Palmares).

O saldo isolado desse período foi a introdução de uma visão sistêmica para o financiamento à cultura, através do Programa Nacional de Incentivo à Cultura – PRONAC. Além disso, a política do Governo Collor estimulou o surgimento de legislações de incentivo à cultura de Estados e Municípios, baseadas em descontos do ICMS, no primeiro caso, e do ISS e IPTU, no segundo, para empresas que investem em projetos culturais. Tudo isso devido à drástica redução de recursos verificada na esfera federal.

A experiência da Lei Sarney criou uma nova perspectiva para a tradição que, desde meados deste século, começara a se estabelecer e, mais tarde, influenciou a legislação introduzida pelo Secretário de Cultura da Presidência da República, Embaixador Sérgio Paulo Rouanet, em 1991, logo batizada como Lei Rouanet, cuja maior diferença em relação à Lei Sarney eram os mecanismos que, doravante, passariam a exigir que qualquer projeto a beneficiar-se de incentivos fiscais viessem a ser previamente submetidos ao Estado.

Não deixa de ser curioso que um governo ultraliberal e eminentemente anti-estatista, como o do início dos anos 90, tenha patrocinado uma legislação vista como intervencionista, por vezes acusada de promover o dirigismo cultural. Contudo, o papel atribuído pela lei ao Estado, na aprovação de projetos, prevaleceu como política de parceria adotada pelo governo Fernando Henrique Cardoso.

O funcionamento da Lei Rouanet, entre 1992 e 1994, foi muito precário, não tendo o seu volume de captação de recursos ultrapassado 6% dos quase 250 milhões de reais que o Estado disponibilizou como renúncia fiscal para o setor. De fato, a lei só viria a “pegar”, como se costuma dizer na tradição brasileira, com as reformas de 1995.

Os Estados da Federação tiveram gastos crescentes de 1985 a 1992, o oposto do ocorrido com o Governo Federal que, em 1992, chegou ao seu pico mais baixo. De fato, o maior volume de gastos públicos com cultura é alcançado a partir de 1996, no governo FHC, atingindo nesse ano cerca de R\$ 157 milhões de reais, enquanto em 1988, por exemplo, esse índice não havia ultrapassado a cifra de 95 milhões, em 1990 não havia chegado a 17,5 milhões e em 1994 alcançara somente 40 milhões.

A ascensão de Itamar Franco após o afastamento por *impeachment* de Collor promoveu o progressivo re-estabelecimento do aparato institucional, com a reabilitação de organismos e a re-fundação do MinC, ao mesmo tempo em que instituiu a Lei do Audiovisual, em socorro ao setor do cinema e vídeo.

As políticas públicas de cultura dos governos Sarney e Collor não produziram contraditórios no meio cultural. Os artistas e intelectuais não foram capazes de produzir alternativas à política de governo. Em relação às medidas adotadas pelo Governo Collor, o que houve foi falta de esperança, desmobilização, perplexidade. Atos como o de Fernanda Montenegro foram gestos simbólicos e isolados, que não encontraram eco e amplitude na sociedade, apesar das manifestações de apoio e solidariedade recebidas pela famosa atriz. A espetacularidade tresloucada das ações de Collor desnorteou o meio artístico e cultural, que, lamentavelmente, só viria a reorganizar-se tempo depois, justamente dentro das leis de incentivo.

Estas trouxeram como contribuição substancial a profissionalização do setor. A admissão do viés mercadológico na produção dos bens culturais produziu resultados díspares. Se, por um lado, contribuiu para uma profunda melhoria na qualidade da elaboração de projetos e iniciativas culturais e aumentou a inserção formal de profissionais das artes no mercado de trabalho, por outro, instrumentalizou de tal sorte a produção cultural que esta passou a ser tutelada pela perspectiva de comercialização, lucratividade e visibilidade midiática do produto cultural patrocinado.

3.5 DA ERA FHC AO BRASIL DE LULA E O NOVO MINC

Ainda no Governo Collor, em 1991, o Secretário da Cultura da Presidência da República, Sérgio Paulo Rouanet, obteve sucesso com seu projeto de lei, vindo a produzir o

texto legal que deu base e serve até hoje de modelo a toda política de incentivos fiscais para a cultura praticada desde então no Brasil. O mecanismo governamental, ao ser criado, foi pautado pelo rigor formal no cadastramento do projeto, análise de mérito e prestação de contas. Na gestão Collor-Itamar, o funcionamento da lei não teve maior adesão. No período de 1992 a 1994, somente 72 empresas, em todo o país, investiram em cultura, com total ausência de apoio conferido por pessoas físicas.

Em 1995, com o início do governo de Fernando Henrique Cardoso, o novo Ministro da Cultura, Francisco Weffort, obteve a regulamentação da lei, implantando no MinC a Secretaria de Apoio à Cultura. Com o apoio do “homem forte” do primeiro mandato de FHC, o Ministro das Comunicações Sérgio Motta, que tinha particular apreço pelo mundo das artes e da cultura, deu-se início ao investimento maciço em projetos culturais certificados pela lei de incentivo, através das estatais do setor de telecomunicações. Ao mesmo tempo, o recebimento de projetos passou por redução das exigências burocráticas e o acesso aos mecanismos torna-se um pouco mais ágil.

Por outro lado, a centralidade da Lei Rouanet, nas ações do MinC, veio marcar a gestão de Weffort, tornando-se sua face mais visível, senão a única. Durante os oito anos do governo de FHC, o percentual das despesas orçamentárias com cultura não ultrapassou 0,14% do orçamento público, quase todo destinado a financiar a burocracia pública, valores menores que os milhões captados pelos produtores culturais através da lei Rouanet. Com orçamento minguado e poucas ações realizadas com recursos próprios, a ação do Governo Federal restringiu-se a enaltecer os resultados performativos da lei Rouanet. Foi um equívoco e um despiste dos reais problemas enfrentados e dos danos causados. Num país onde as leis costumam “pegar” ou “não pegar”, a lei Rouanet inaugurou uma nova modalidade: a das leis que “pegam” e fracassam. Ela fracassou por excesso de adesão interesseira, contemplando apenas a perspectiva dos ganhos econômico-financeiros que possibilita.

Quando o Estado delega ao mercado o papel de organizador de uma atividade pública, teria que intervir sempre e quando a democracia fosse violada pela exclusão dos cidadãos da condição de consumidores e beneficiários finais dos recursos públicos. Porém, no caso da cultura no Governo de Fernando Henrique Cardoso, o que prevaleceu foi o *laissez-faire* cultural. A definição sobre os projetos culturais a serem realizados com o dinheiro público foi apropriada e passou a ser de competência dos departamentos de marketing das grandes empresas e de uma nova categoria de empresários culturais, hábeis empreendedores de

projetos convergentes com os conteúdos de interesse do posicionamento de imagem de produtos e marcas dessas empresas.

A elucidação desse quadro fica claro diante da análise dos números feita pelo sociólogo e consultor de projetos culturais Carlos Alberto Dória, em seu artigo “É chato dizer, mas a Lei Rouanet fracassou”,

Entre 1998 e 2001, anualmente, o Ministério da Cultura recebeu e credenciou cerca de quatro mil projetos culturais como aptos a captarem recursos pela Lei Rouanet. Desses, não mais do que 15% em média (600, portanto) lograram encontrar patrocinadores. A primeira impressão - aquela que a lógica de mercado parece impor àquilo que não “se vende” - é a de que seriam “maus projetos”, portanto recusados pelos patrocinadores ou consumidores. Mas não foi bem assim. Em 2000, apenas 17 empresas responderam por 61% dos incentivos fiscais que chegaram ao mercado (R\$ 213 milhões de um total de R\$ 350 milhões), ao passo que, na outra ponta, outras 2.629 empresas aportaram 2% do total de incentivos (uns magros R\$ 7 milhões). Numa leitura “regional”, apenas 320 empresas estabelecidas no eixo Rio-São Paulo controlam 94% dos incentivos fiscais que o mercado absorve. É claro que o poder de compra dessas 320 empresas é infinitamente superior ao dos 2.629 incentivadores pequenos. Vejamos, agora, pelo lado do produtor: o valor médio dos projetos incentivados esteve em torno de R\$ 688 mil. Portanto, para incentivar um projeto à base de pequenas contribuições um produtor precisa convencer vários empresários da excelência da sua proposta. Já aquele que tem acesso a alguma das 320 empresas “top” do eixo Rio-São Paulo facilmente pode ter seu projeto incentivado por um só empresário. É por isso que de 4.000 autores-peregrinos só uns 600 conseguem bater nas portas certas (DÓRIA, 2004, s/p).

Em decorrência da forma escandalosa como se deu a concentração das ações no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, 85% de todos os recursos captados através da lei Rouanet foram aplicados em projetos culturais realizados naquelas duas cidades. Sobre esta omissão do MinC, a advogada e pesquisadora Cristiane Olivieri, em sua dissertação de mestrado intitulada “O Incentivo Fiscal Federal à "Cultura e o Fundo Nacional de Cultura como Política de Estado: Usos da Lei Rouanet 1996-2002”, adverte que a política do Ministério da Cultura:

(...) resumiu-se à quantificação dos projetos apresentados, aprovados e realizados, e à análise contábil e financeira da prestação de contas de cada projeto (...). Não existe controle ou verificação do acesso do público e do impacto na comunidade. Ou seja, os efeitos da política cultural escolhida não são de real conhecimento do Governo, que se limitou a fazer verificações econômicas e contábeis. De fato, o público (contribuinte de imposto) não é envolvido no processo em nenhum momento (...). Não existe retroalimentação do sistema do Ministério da Cultura com as informações geradas pelos projetos realizados(...). A falta desta retroalimentação não permite o aprendizado, gerando a inexistência de ajustes na condução quer

dos aportes da empresa privada, quer do apoio com verba pública (OLIVIERI, 2002, p. 129).

A política de cultura de Weffort-FHC ainda facultou ao mercado o crescimento dos investimentos públicos em cultura, entregando aos empreendedores e patrocinadores a função de mediação do gosto e do gerenciamento empresariais, ao mesmo tempo em que abriu mão de controles substantivos, permitindo que projetos fossem dirigidos para públicos seletíssimos, ao invés de estimular e obrigar a distribuição, a preços populares ou gratuitos, do produto cultural resultante do financiamento total ou majoritariamente público.

Quando Gilberto Gil iniciou sua gestão à frente do Ministério da Cultura, uma das primeiras ações desenvolvidas foi o debate promovido pelo MinC, através da realização do seminário “Cultura para todos” para angariar sugestões e críticas que propiciassem possíveis mudanças na Lei Rouanet – a lei federal de incentivo à cultura. O ciclo de debates deu grande visibilidade às duras e variadas críticas ao modelo de investimento governamental adotado até então. Há que se considerar que faz parte do jogo político a forma como essas críticas foram encaminhadas e cooptadas para representar a diferença entre o governo que havia chegado ao fim e aquele que se iniciava. Dentro dessa conjuntura e tendo como um dos principais críticos o consultor Yacoff Sarkovas, a manutenção da Lei Rouanet foi severamente condenada em diversos artigos publicados no período, por entender que o rumo dos debates sobre o financiamento público para a cultura compreendia, segundo ele, apenas questões referentes ao patrocínio com incentivo fiscal. Quanto à manutenção do instrumento de incentivo, o autor questiona que,

se grande parte dos recursos de projetos com incentivo fiscal é 100% do Estado (...), por que pulverizá-los e transferi-los aleatoriamente para o caixa das empresas, obrigando o meio cultural a peregrinar em território privado à cata do dinheiro público? (SARKOVAS, 2003, p. 1).

A citada Lei Rouanet dá aos patrocinadores dentre outras contrapartidas a dedução do Imposto de Renda devido à União, em alguns casos até a totalidade do valor dispendido em projetos culturais. Por conta dessa distorção, o patrocinador insere sua marca no projeto cultural apoiado sem investir recursos próprios, já que os valores depositados na conta do empreendimento cultural logo em seguida serão deduzidos da cota de imposto a receber.

Para Sarkovas está claro que o modelo adotado, até então, era restritivo e prejudicial a um projeto de política pública na medida em que “é impossível atender à diversidade e à extensão das demandas culturais da sociedade com um sistema baseado em incentivo fiscal”

(SARKOVAS, 2003, p. 2). A compreensão do consultor era de que a política de cultura do Governo Federal só teria amplitude e validade na medida em que se revelasse capaz de incluir os mais diferentes rincões deste imenso Brasil, tanto na inserção de suas expressões criativas quanto na fruição da cultura por todos os extratos da população.

Durante a primeira gestão de Gil, no Ministério da Cultura, alguns temas foram incorporados ao debate público. A criação de um sistema nacional de cultura, a implantação de unidades de cultura popular (os Pontos de Cultura) e outras agendas despontaram no cenário, mas o foco principal permaneceu especialmente centrado na questão do financiamento. Para alguns críticos, tal perspectiva restringe uma discussão mais abrangente sobre políticas públicas para a cultura, como Isaura Botelho, no texto “As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas”, destaca:

Render-se a isso significa aceitar uma inversão no mínimo empobrecedora: o financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para serem atingidos os objetivos almejados, ou seja, o financiamento é determinado pela política e não o contrário. (...) É através da formulação de uma política cultural que se poderá hierarquizar as prioridades e pensar numa política de diversificação das fontes de financiamento, quadro dentro do qual uma lei de incentivo fiscal é apenas um dos aspectos possíveis (BOTELHO, 2001, s/p).

O fato é que, após quatro anos de gestão de Gil a frente do MinC, o “problema” da Lei Roanet permaneceu mal resolvido. As críticas ganharam corpo nas disputas internas do governo pelo controle da pasta da cultura e que culminou com a demissão do Presidente da Funarte, Antonio Grassi, e do Secretário de Políticas Culturais, Márcio Meira, em dezembro de 2006, levando o Secretário Nacional de Cultura do PT, Glauber Piva, a fazer o seguinte pronunciamento:

Mais grave ainda é o fato de o ministro Gil haver iniciado sua gestão propondo um amplo debate nacional de reformulação dessa lei (o seminário “Cultura para Todos”) e ter chegado ao seu último ano de gestão produzindo um decreto que, em que pese as suas boas intenções, não corresponde às expectativas que o próprio MinC gerou (PIVA, 2007, p. s/p).

De fato, a discussão ficou restrita às possíveis melhorias das leis de incentivo fiscal. Seus defensores não cansam de lembrar que tal mecanismo permitiu o ressurgimento do cinema nacional, ampliou o mercado para os trabalhadores da cultura e permitiu o acesso de milhares de pessoas à fruição cultural de ações e programas artísticos, em áreas que o Estado

jamais ousou criar ou mesmo financiar. Já seus críticos produziram um retumbante coro denunciando a apropriação da lei para fins de marketing institucional (como por exemplo, Itaú Cultural, Skol Beats, Free Jazz Festival, Carlton Dance, etc.) e concentração abusiva de projetos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Todavia, é incontestável que essa lógica de produção foi, definitivamente, incorporada no Brasil e ampliou a inserção, no campo da produção cultural, do capital empresarial antes pouco afeito a tal seara, ou seja, atraiu-se, efetivamente, um novo pólo de investimento para a atividade cultural.

4 CULTURA, POLÍTICA E MERCADO NA BAHIA

4.1 O TEATRO BAIANO A PARTIR DOS ANOS 80: A FORMAÇÃO DE UM MERCADO

Falta de recursos, de novos dramaturgos, de espaços cênicos adequados: eis a explicação de produtores e diretores de espetáculos formados por esquetes para a proliferação do estilo no Rio. Parece chororô, mas não tem porquê. Os tais espetáculos são os maiores sucessos da temporada. Sem cenário ou figurino, com textos quase sempre improvisados (politicamente incorretos também...) e podendo usar de qualquer espaço, eles têm o principal: público. Rindo à toa. (Luciana Brum. Jornal O GLOBO, Rio de Janeiro, ed. sexta-feira, 11 de março de 2005).

Quando o ator, diretor teatral e pesquisador Armindo Bião nos encaminhou o encarte do Jornal *O Globo* com a matéria destacada acima, acrescida de uma preciosa anotação sobre a possível semelhança entre o quadro do mercado teatral carioca atual e o cenário baiano do final dos anos 80, objeto de nosso projeto inicial de pesquisa apresentado na seleção do mestrado, reconhecemos ali uma das possibilidades de investigação a ser desvendada.

De fato, a proliferação do teatro de esquetes em Salvador a partir do final dos anos 80 guarda semelhanças instigantes com os aspectos detectados na matéria jornalística acima. Foi uma década que começou promissora, como destaca Aninha Franco em seu livro “O teatro na Bahia através da imprensa no Século XX”:

O teatro local começou os anos 80 com fôlego, revitalizado pelo surgimento de novos atores, novos diretores e novas propostas estéticas. Alimentado pela administração brilhante de Geraldo Machado na FCEBa, apoiado por verbas e promoções do TCA, ele cresceu e se manifestou através das mais diversas tendências e propostas, passando pelo experimentalismo de Paulo Dourado, Márcio Meireles e Luiz Marfuz, pelo teatro comercial do Gamboa, pelas buscas felizes ou infelizes de diretores emergentes como Ricardo Ottoni, Fernando Guerreiro, José Carlos Barros, Paulo Cunha e Sonia de Brito. A Escola de Teatro aderiu ao movimento criando a Companhia de Teatro da UFBA, responsável por algumas das melhores montagens do decênio.” (FRANCO, 1994, p. 282).

Entretanto, a análise de Aninha não mantinha a mesma esperança ao descrever o final da década:

Iniciados eufóricos, os anos 80 encerraram-se nostálgicos. O sucesso de público de *A Bofetada* – na Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo – e do Recital da *Novíssima Poesia Baiana* – na Bahia – podem ser analisados como fenômenos isolados na decadência da arte cênica local...(FRANCO, 1994, p. 359).

De fato, no percurso da década de 80, o teatro baiano ameahou problemas de todo tipo e viveu uma seqüência de crises que formaria um quadro de desânimo e apatia no meio da década. A gestão de Olívia Barradas foi marcada por polêmicas e problemas. A interrupção de programas bem sucedidos da gestão de Geraldo Machado e a atenção dada à expansão física e institucional da Fundação Cultural do Estado, gerando uma diminuição das verbas alocadas em programas de fomento criados pela gestão anterior, acrescida de decisões polêmicas como a extinção do Curso Livre do TCA, alimentou ainda mais a adversidade. Por outro lado, escapa aos seus críticos a percepção de que nesse período foram construídos os Centros de Cultura do Interior (Alagoinhas, Feira de Santana, Juazeiro, Itabuna, Porto Seguro, Valença e Vitória da Conquista), o que, por sua vez, permitiu que a Fundação Cultural do Estado alcançasse uma inserção de fato em outros municípios baianos além de Salvador.

Ainda dentro da análise desse período há um revelador contraditório na postura de Aninha sobre a relação arte *versus* mercado. A autora, no mesmo livro, declara sua recusa à aceitação da arte comercializada, quando ela assinala que

O substantivo mais utilizado no decênio (80) foi o lobby, sinal de que essa ânsia de comprar e vender não foi idéia nossa, e se nos anos 60 a arte foi feita para o povo e nos anos 70 para os entendidos, nos 80 ela foi feita para quem pudesse pagá-la, medindo-se geralmente a importância de um produto artístico pelo número de seus compradores. A indústria cultural cresceu, como talvez nenhuma outra. Foram forjados milhares de mitos para 15 minutos de fama e grana, como estava previsto na Idade Mídia, a era da ausência de vontade, canonizando-se sabonetes e diretores teatrais com a mesma inapetência excitada. Viveram-se modas. Uma após a outra. Uma depois da outra. Mas alguns fatos intrometeram-se entre elas, forçando o país a cair na real, para viver um tempo duro que nenhum lobby amenizou (FRANCO, 1994, p. 277).

É necessário destacar que, naquele contexto, o entendimento de cultura como mercado/negócio era precário. Apesar de ocorrências de grandes sucessos teatrais no período que antecede ao nosso recorte temporal, como “Marylin Miranda” (1974), “Tabaris” (1976), “Apareceu a Margarida” (1977) e “Folias do Canela” (1980), nos anos 80, os artistas cênicos, em sua grande maioria, ainda dependiam de outra atividade profissional para sobreviver.

A desarticulação empreendida pelos repressivos anos do golpe militar conseguiu desmobilizar quase totalmente o esforço de criação/produção teatral baiana, e os grupos sobreviviam como focos de resistência, mas realizando com e para poucos. Como bem recorda Albino Rubim em seu ensaio “Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea”,

De um modo geral, quem ainda ficou na Bahia e persiste em fazer cultura tem que enfrentar a dura repressão da polícia, atenta a cada possível foco de insurreição contra o novo regime. Como no caso do teatro: na ocasião da estréia de *As Senhoritas* — que havia sido proibida em todo o País e foi montada pelo diretor Alvinho Guimarães — o Teatro Castro Alves foi invadido por policiais e os atores foram espancados e humilhados. Proibiram-se então, a todos os grupos baianos, ensaiar nas dependências do TCA, e houve um corte geral de verba para o teatro. A Bahia que figurava como estrela da cultura nacional e até mesmo internacional era, cada vez mais, uma lembrança distante (RUBIM, 2002, s/p).

Quando a Companhia Baiana de Patifaria estreou a montagem “*Abafabanca*” em 1987, uma colagem de esquetes de vários autores dirigidos por alguns diretores baianos convidados, a escolha por uma encenação despojada, despretensiosa, centrada na intenção de fazer o público rir, delineava a escolha artística e mercadológica que iria consagrar a Companhia nas décadas seguintes. E foi assim que, em 24 de novembro de 1989, a mesma Companhia estreou na Sala do Coro do TCA, o espetáculo “*A Bofetada*”, que viria a se tornar um marco na história recente do teatro baiano.

Até então, a maioria dos grupos teatrais e elencos passavam meses ensaiando para ficarem alguns dias ou poucas semanas em cartaz. Contrapondo-se a essa dada realidade, “*A Bofetada*” atingiu sucesso de público em contínuas temporadas, vindo a alcançar recordes de público e de permanência em cartaz nunca antes experimentados. Obteve, paulatinamente, o reconhecimento da crítica e da mídia, tornando-se também um espetáculo cultuado e, ao mesmo tempo, bem sucedido comercialmente, com fôlego para erigir um novo paradigma para as artes cênicas locais.

No esteio do sucesso de “*A Bofetada*”, outras produções, como “*Recital da Novíssima Poesia Baiana*” do grupo Los Catedrásticos e “*Os Cafajestes*”, passaram a conhecer o êxito de permanecer em cartaz por longas temporadas e a atrair para a platéia um público estimulado a identificar-se com a nova cena baiana pautada, sobretudo, pela comicidade, humor e histrionismo.

Esse salto quantitativo e qualitativo atraiu o interesse geral do público e da mídia para o teatro produzido aqui. Em decorrência disso, outros gêneros de espetáculos teatrais, como dramas e tragédias, alcançaram um sucesso inesperado para encenações mais densas e de assimilação mais complexa, como “O Sonho”, “Medéia” e “Divinas Palavras”.

Salvador contava com poucos teatros e a maioria funcionava com dificuldades. A década de 80 começou com apenas oito teatros em funcionamento: Teatro Vila Velha, Teatro do ICBA, Teatro Miguel Santana, Teatro Maria Bethânia, Teatro Gamboa (ocupado prioritariamente com uma programação tachada de comercial), Teatro Santo Antonio (quase exclusivamente para atender as montagens da Escola de Teatro da UFBA), Sala do Coro - TCA (a Sala Principal permanecia voltada para os shows musicais e espetáculos teatrais vindos de fora), e Teatro Gregório de Mattos, fechado para reforma em 1984 e reinaugurado em 1989, mesmo ano em que a cidade ganhou o Teatro da Casa do Comércio. Poucos anos antes haviam sido inaugurados o Teatro da ACBEU (1988) e o Espaço Xis (1986).

A partir dos anos 90, ocorreu um verdadeiro “boom” cultural em Salvador, com a construção de novas salas de espetáculos, conforme tabela abaixo:

Tabela 1 – Teatros construídos entre 1991 - 2006

Equipamento Cultural	Data da Inauguração
Cabaré do Vila	1994
Teatro Caballeros de Santiago	1996
Teatro SESI Rio Vermelho	1997
Teatro Jorge Amado / UEC	1997
Teatro XVIII	1997
Café Teatro Zélia Gattai	1998
Teatro Módulo	1998
Teatro SESC/SENAC Pelourinho	1998
Teatro Diplomata	1999
Teatro do ISBA	2001
Teatro Casa da Barra / Espaço Carmem Assis	2001
Teatro Molière / Aliança Francesa	2002

No mesmo período, equipamentos culturais já existentes, que se encontravam fechados ou funcionando precariamente passaram por obras de reforma, recuperação e/ou requalificação, conforme tabela abaixo:

Tabela 2 – Teatros recuperados/reformados entre 1991 - 2006

Equipamento Cultural	Data da Reinauguração
Teatro Castro Alves – Sala Principal	1993
Teatro Castro Alves – Sala do Côro	1994
Teatro Vila Velha	1994
Teatro Gamboa	1995
Espaço Xisto Bahia	1998
Teatro Castro Alves – Concha Acústica	1999
Teatro Salesiano	1999
Centro Cultural Plataforma	2006

Vale destacar que a presença do Governo do Estado foi determinante como o principal, e na maior parte dos casos como único investidor a fazer o aporte de recursos para o empreendimento das obras.

Tivemos também o advento de novos meios de fomento à produção como as leis de incentivo (Fazcultura, Lei Roaunet e Lei Alfaya, esta vigente por pouco tempo), os troféus e prêmios (Bahia em Cena, Bahia Aplauda, COPENE/BRASKEM de Teatro), os patrocínios e concessão de apoios através dos editais de montagem, de exibição e de circulação de espetáculos (Fundação Cultural do Estado da Bahia, Funarte, Bahiagás, Fundação Gregório de Mattos, Sua Nota é o Show-Teatro).

Outras evidências da expansão do setor podem ser detectadas com a ressonância deste fenômeno no meio acadêmico através: da criação em 1997 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, hoje referência nacional no setor com inserção internacional; da criação em 1997 da habilitação em Produção Cultural no curso de Comunicação da FACOM/UFBA; da criação em 2002 do curso de Artes Cênicas, em nível de graduação pela Faculdade Social da Bahia; e início do funcionamento deste Programa de Pós-Graduação em 2005.

Como já destacado anteriormente, a evolução do mercado de produção possibilitou o aporte de recursos para novos investimentos, inclusive em divulgação. Progressivamente, houve um direcionamento para mídias de largo alcance, como spots de rádio, veiculação de VT's em emissoras de sinal aberto de TV e exibição de out-doors. Daí que, a partir da década de 90, investir em mídia passou a integrar o cardápio de toda receita de produção que se pretendia bem sucedida. Até o final dos anos 80, os recursos promocionais utilizados pela produção dos espetáculos teatrais eram absolutamente modestos quanto ao alcance da divulgação. Faziam-se, no mais das vezes, apenas impressos gráficos – cartazes, programas e panfletos – e, eventualmente, investia-se algum dinheiro em faixas e/ou “big-hands” (também conhecidos como lambe-lambes).

Por uma coincidência que merece ser melhor investigada, a Prefeitura de Salvador proibiu as faixas e os big-hands, mídias caseiras e, até certo ponto, artesanais, feitas muitas vezes em oficinas de fundo de quintal, muitas não formalmente constituídas como empresas, sob o argumento de que “enfejavam” a cidade. Tais mídias eram largamente utilizadas para a divulgação cultural (shows, espetáculos, etc.) até o início dos anos 90.

A partir da década de 90, surgiram novas mídias como os bus-doors e trans-doors (grandes adesivos colados nas laterais ou traseiras de ônibus) e os painéis eletrônicos. A indústria gráfica, no esteio da evolução tecnológica digital, passou a criar/produzir faixas, *plots* e *banners* em materiais diversos, capazes de ocupar grandes espaços como fachadas de prédios, a custos acessíveis e com grande margem de aplicabilidade e funcionalidade.

Data também desse período o surgimento do mobiliário urbano, um conjunto de equipamentos públicos como pontos de ônibus, bancas de revistas, sanitários públicos, relógios, cabines telefônicas, placas e totens de sinalização, com formatos padronizados e distribuídos por toda a cidade, através de concorrência pública vencida pela multinacional francesa JCDecaux, em contrapartida ao direito de exploração dos espaços para inserção de publicidade de mídia gráfica (cartazes e pôsteres).

Outro dado substancial a ser considerado foi a profissionalização do setor. O Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão – Seção da Bahia teve um aumento expressivo de filiados nesse período. Novos nichos de mercado como “Teatro-Escola”, “Teatro-Empresa” e esquetes teatrais feitos sob encomenda para eventos e afins surgem a cada dia. De animação de festas a sisudos congressos, nada tem escapado à possibilidade de se inserir uma *cena*. Nesse recorte temporal, observamos que surgiram e têm se formado

continuamente novos profissionais, com o mercado passando a contar com um amplo *staff* de ocupações e especialidades, muitas inexistentes até então.

Outro fenômeno imbricado à formação de um mercado cultural para o teatro baiano está relacionado ao aumento da população de Salvador e a expansão da classe média soteropolitana entre os anos 70 e 80, que veio contribuir com a ampliação da base de consumo, necessária para a ampliação do nicho de consumidores potenciais de produtos culturais. Alavancado pela ampliação da Refinaria Landulfo Alves – Mataripe, pela implantação do Pólo Petroquímico de Camaçari e do Centro Industrial de Aratu, o crescimento econômico vivido pela Bahia, sobretudo, na capital e Região Metropolitana, levou à expansão do setor terciário da economia baiana, face às novas demandas por serviços, e, dentre estes, pelas atividades culturais.

Em 1991, eclode o fenômeno da *axé music* que vai se relacionar diretamente com a consolidação na Bahia de um mercado de bens e serviços simbólicos, impulsionado sobretudo pelo caráter de espetáculo conferido às suas festas populares (o carnaval, sobremaneira) e pelo expansão econômica dos mercados ligados ao lazer e ao turismo.

4.1.1 A BAIANIDADE EM CENA

Um dos tentáculos do sucesso do teatro baiano está na incorporação cênica de elementos inerentes às matrizes estéticas e ao composto identitário da baianidade. Então, para se compreender o extraordinário sucesso de “A Bofetada” e, por conseguinte, o empreendimento do sucesso do teatro baiano, há que se considerar, ainda que brevemente, seus aspectos cenológicos. Em cena, inicialmente cinco, depois, com a saída do ator Ricardo Castro do elenco, quatro atores que exploravam ao máximo o humor de homens travestidos. Para arquitetar a montagem de “A Bofetada”, os patifes Lelo Filho, Frank Menezes, Fernando Marinho e Moacyr Moreno, sob a direção de Fernando Guerreiro, foram buscar inspiração em textos consagrados da comédia brasileira carioca do gênero besteiro da década de 80.

No primeiro quadro, “O Calcanhar de Aquiles”, baseado em texto do premiado autor Mauro Rasi (Pérola, Batalha de Arroz Num Ringue Para Dois, etc.) a crítica e a vanguarda são os alvos, ao confrontar a crítica teatral Vânia Leão e sua amiga Dirce Mendonça com Eleonora, atriz decadente que se dispõe a interpretar sozinha os 60 personagens de uma

tragédia grega. Mero pretexto para o uso de falas e expressões típicas do vocabulário popular de Salvador.

Os dois esquetes seguintes, pérolas do besteirol, foram escritos por Miguel Magno e Ricardo de Almeida com o título original de “Quem tem medo de Itália Fausta”. Em “O Ponto e a Atriz”, vários gêneros teatrais são ironizados ao resgatar a função do ponto, figura que lembrava o texto para as divas das grandes companhias de teatro durante as apresentações.

No último esquete, “Fanta e Pandora”, o ensino do teatro é o foco, ao transformar a platéia em mais um personagem com quem duas professoras universitárias desmioladas passam a interagir, numa improvável aula sobre a influência de dois fonemas no teatro javanês, durante os últimos quinze dias do século XII a.C. O fio que unia os quadros do espetáculo é a discussão do teatro dentro do teatro, mas a questão central em cena, com estabelecimento da vigorosa empatia com o público, era a apropriação de expressões e signos próprios de um jeito baiano de ser e falar, numa transposição/transfiguração de alguns elementos constituintes da propalada baianidade.

No texto “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, Armindo Bião (2005) define que:

a baianidade seria essa forma claramente mestiça, que associa tradição, novidade tecnológica e comércio... Nesse contexto, o teatro se desenvolveu como uma forma espetacular quase sempre anacrônica, como costuma ocorrer praticamente em todo o mundo, enquanto a música, tanto a popular quanto a erudita das mais diversas matrizes estéticas, e até mesmo a dança de caráter erudito e de matriz estética expressionista européia e moderna – e pós-moderna – norte americana acompanhariam mais de perto a dinâmica cultural típica da baianidade (BIÃO, 2000, p. 22).

Assim, ao integrar à cena elementos como o humor, a musicalidade e a auto-referência, o teatro baiano, através de “A Bofetada”, contrariou o anacronismo apontado por Bião e deu um passo decisivo em direção à construção da identificação com o grande público.

Sucesso da mesma época, o “Recital da Novíssima Poesia Baiana” com o grupo Los Catedráticos (Meran Vargens, Círia Coentro, Maria Menezes, Ricardo Bittencourt, Jackson Costa e, na primeira temporada, Iami Rebouças), dirigido por Paulo Dourado, levava ao extremo essa textualidade auto-referencial utilizando a estrutura de um jogral aparentemente sério.

Criado inicialmente pelos alunos da Escola de Teatro da UFBA citados acima como uma estratégia de mobilização da comunidade acadêmica durante a greve da Universidade em

1989, o recital fundia poesias de Gregório de Mattos e outros autores, com letras de músicas de carnaval cantadas, principalmente, nas populares festas de largo e do carnaval soteropolitano, reunidos pelo roteiro costurado pela dramaturga e professora Cleise Mendes.

Deslocadas de seu contexto original, estas letras soavam díspares e absurdas, levando o público à expiação do ridículo ao flagrar-se como protagonista daquela festa carnavalesca, na qual a migração de receptor para a condição de emissor e difusor daquelas canções era quase instantânea. Era catártico poder rir de si mesmo ao ser confrontado com frases como “Tá ficando apertadinha, por favor, abre a rodinha” ou “Pega ela aí. *Pra* quê ? *Pra* passar baton”, que, recitadas/declamadas/interpretadas, soavam grotescas.

As inúmeras polêmicas em que o Recital esteve envolvido com setores da imprensa e com alguns movimentos sociais contribuíram ainda mais para a visibilidade do espetáculo, e incrementaram o contínuo interesse do público, possibilitando que o espetáculo sobrevivesse apenas de bilheteria por muito tempo. Naquela época, ainda não havia os mecanismos de fomento das leis de incentivo. A condição de sustentabilidade inaugurada por “A Bofetada” e experimentada pelo “Recital da Novíssima Poesia Baiana”, seria alcançada também por “Os Cafajestes”. Este último, um musical com texto de Aninha Franco e direção de Fernando Guerreiro, lançava mão de conhecidas músicas e de ditados e provérbios machistas do imaginário e cotidiano baiano para empreender a desconstrução do preconceito.

Os três espetáculos citados lograriam não só a constituição de uma nova perspectiva de produção para o teatro baiano, como alcançariam inserção nacional, com turnês realizadas por diversos Estados brasileiros, sempre com grande sucesso e, em alguns casos, recebendo prêmios.

Independente das especificidades dramáticas e dos atributos encenatórios, um dos traços comuns dos três espetáculos citados, como já ressaltado, é a estetização cenológica da baianidade. Portanto, é válido supor que o interesse geral do público de outros Estados para a nova cena baiana, já que foram espetáculos que fizeram grande sucesso também fora da Bahia, estaria calcado na atração pelo diferente, pelo outro, numa dimensão oposta e complementar ao aspecto auto-referencial dessas montagens.

Por fim, é fundamental recuperar o elemento determinante da baianidade como identidade matricial da brasilidade. Foi em Salvador que Tomé de Souza fundou a nossa primeira capital, em 1549, a partir de antigas aldeias indígenas e, sobre elas, e nessa mistura entre colonizados e colonizadores, é que se deu início à formação do povo e do Estado brasileiro. A velha cidade da Bahia, importante entreposto portuário ao longo de mais de três

séculos, ao servir de confluência entre costumes, tradições e tecnologias oriundas de vários lugares, acabou por ensejar uma fulgurante troca entre vários elementos formadores de identidade: artes, ofícios, etnias, religiões, línguas, idéias, etc., elucidados no artigo de Bião e que dariam esteio aos múltiplos brasis. Portanto, falar em baianidade é reconhecer o profundo e contínuo processo de interação e tensão entre matrizes estéticas, das mais variadas, e que formam um caldo difuso e prolixo.

4.2 O CARNAVAL, A MÚSICA E A MERCANTILIZAÇÃO DA FESTA

A espetacularização e a potencialização mercadológica das festas populares, principalmente do carnaval, nas duas últimas décadas, está intimamente associado à eclosão do fenômeno da *axé music*, mas tem antecedentes substanciais. Dos primeiros combates dos entrudos ao advento dos batuques que, progressivamente, iriam dar forma ao carnaval, a construção da festa pautou-se, principalmente, pela premissa expansiva da participação popular. Do curso aos blocos, a sustentação e viabilização da festa popular dava-se, sobretudo, pela contribuição dos associados.

Por outro lado, das modestas contribuições do comércio e dos meios de comunicação, sobretudo do rádio, na primeira metade do século XX, foram ensaiadas as primeiras experiências de patrocínio da festa carnavalesca, conforme destaca o pesquisador e professor Paulo Miguez em sua dissertação de mestrado “Carnaval da Bahia: as tramas da alegria e as teias de negócios”,

Essas agremiações carnavalescas, exceção feita aos afoxés que se vinculavam estreitamente aos terreiros de Candomblé, eram geralmente organizadas a partir de relações de vizinhança nos bairros populares, de relações de companheirismo no local de trabalho, ou então, a partir de corporações profissionais, inclusive, militares. Blocos, cordões e batucadas tinham o seu esforço organizativo dependente do trabalho de cada um dos participantes. Assim, a compra do tecido, a confecção da fantasia, a fabricação dos instrumentos de percussão, utilizando barricas de chá mate e couro de gato, eram tarefas levadas a cabo por todos. O financiamento repousava em iniciativas particulares as mais variadas: rifas, e gritos de carnaval eram organizados pelos participantes e amigos; um Livro de Ouro circulava arrecadando contribuições; em alguns casos, as lojas comerciais chegavam a fazer doações, normalmente objetos e artigos para serem rifados, ou ainda, oferecendo prêmios para os concursos e desfiles durante a

festa. Apesar do predomínio de um espírito eminentemente lúdico na organização e realização dos festejos, já se observa nesse período os primeiros ensaios de patrocínio, sendo significativa a observação de Queiroz (1987, p.720), embora referida aos carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo, de que "comerciantes e jornalistas fossem os grandes promotores destes festejos, pois tais divertimentos significavam expansão de negócios e maior difusão de folhas jornalísticas". Na Bahia, grandes casas comerciais e as emissoras de rádio patrocinavam alguns eventos carnavalescos, tais como os gritos de carnaval, bailes públicos, concursos de músicas carnavalescas, de fantasias e de mascarados. No Largo de São Miguel eram instalados palanques custeados pelo comércio da zona da Baixa de Sapateiros. No início dos anos 30, a loja A Boneca financiava a festa no Terreiro de Jesus e Praça da Sé, tendo se tornado corriqueira entre os foliões a expressão "dançar na Boneca". Lojas chics da cidade disputavam clientes entre os foliões que atendiam aos seus animados gritos de carnaval (MIGUEZ, 1996, p. 84).

O surgimento do trio elétrico, em 1951, veio reconfigurar esses parâmetros e inaugurar uma era de contornos empresariais que se tornariam cada vez mais presentes na organização e viabilização da festa, até alcançarmos o carnaval que conhecemos hoje. Mas, as inovações trazidas pelo trio elétrico não se restringiram ao substrato negocial. Antes ainda, a usina sonora inaugurada pela trieletrificação da festa revolucionou a música do carnaval ao canibalizar todos os ritmos para regurgitá-los e amalgamá-los antropofagicamente.

Nessa explosão sonora, o caráter passivo de assistir a festa, da época do curso, foi substituído pela participação. O carnaval passou a ser uma festa para dançar, brincar, pular. Dançava-se cada um ao seu jeito e, desse jeito, cada um ia encorpando a multidão que ia atrás do trio. Se nesse momento o caráter de espetáculo foi em boa parte eliminado, a década de 90 veio reintroduzir a platéia no carnaval com o surgimento e consolidação do filão dos camarotes. É necessário reconhecer que sacadas, varandas e marquises do circuito carnavalesco contribuíram durante décadas para a construção deste outro modo de fruição da festa. Mas, antes, ainda haveria muito "mamãe-sacode"⁴ para balançar.

A expansão tecnológica do trio, sua mobilidade e as dimensões cada vez maiores, possíveis, sobretudo, a partir das contribuições de Orlando Campos, criador do Trio Tapajós, configurou o multifacetado potencial de visibilidade e negócio que o trio elétrico é portador. A constituição do poder midiático e econômico do trio é elucidado por Fred Góes em seu livro "O País do Carnaval Elétrico", quando resgata esse momento histórico:

⁴ Adereço largamente utilizado pelos blocos de trio a partir dos anos 70, constituía-se de um pedaço cilíndrico de madeira, no qual eram fixados um punhado de ráfias (fitas coloridas de material plástico). Distribuídos entre os participantes do bloco como parte integrante do figurino, eram utilizados para compor a movimentação coreográfica, num efeito de grande plasticidade.

O trio elétrico vai revelar-se um excelente veículo de propaganda e, portanto, alvo privilegiado de patrocínios. Assim, em 1952, trocando a pick up por um caminhão, o Trio Elétrico de Dodô e Osmar recebe o patrocínio da fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, atual Brahma. Esse patrocínio é mantido até 1957, o que vai facilitar aos dois músicos inventores o aperfeiçoamento tecnológico dos instrumentos e equipamentos utilizados pelo trio elétrico, que crescem em qualidade e quantidade. Além das inovações introduzidas ao longo desses seis anos, o patrocínio vai possibilitar um outro fato digno de nota: a participação do trio elétrico nas "micaretas" das cidades do interior baiano. A primeira, Feira de Santana, em 1952. No ano seguinte, Feira de Santana de novo e mais Alagoinhas, e, a partir daí, todos os anos, várias outras cidades. (...) Se é à dupla Dodô e Osmar que se deve a genial invenção / inovação do trio elétrico, cabe a Orlando Campos, criador do não menos famoso Trio Elétrico Tapajós, o mérito de ter percebido as "potencialidades do fenômeno enquanto meio de propaganda e não somente como expressão carnavalesca". É ele quem cria "a perspectiva de negócio, quem fixa a necessidade do patrocínio, quem primeiro vai utilizar o trio como meio de propaganda oficial, para lançamento de novos produtos ou como meio de propaganda política, comparecendo com seu carro aos comícios interioranos (GÓES, 1982, p. 61).

Curioso observar que, da mesma forma que o trio elétrico recuperou a função participativa do carnaval, ele também trouxe de volta pra as ruas de Salvador as elites que haviam, em boa parte, se refugiado nos salões dos clubes e seus bailes de carnaval, como o Clube Baiano de Tênis, Centro Espanhol, Associação Atlética da Bahia e Clube Português. Num primeiro momento, organizando blocos como o Jacu, bloco do Barão, Internacionais e Corujas. Em seguida, instaurando a lógica da privatização de parte do carnaval de rua com os blocos de trio, ou blocos com corda, que delimitava o espaço de seus associados, mediante pagamento da compra de uma vestimenta, as famosas mortalhas, que davam direito a pular dentro das cordas, e, assim, empurrava para as calçadas e espremia nos becos o povo que antes dominava paisagem do carnaval de rua de Salvador.

Estes blocos, a maioria surgida nos anos 70 e 80, inicialmente constituídos como entidades sem fins lucrativos, à medida que foram expandindo seus ganhos e negócios, passaram a constituir também empresas de produção artística que assumiram a gerência da complexidade de produtos e ramos negociais que o carnaval veio, progressivamente, a estabelecer: bandas, discos, aluguel de trios, shows, marcas, produtos associados, micaretas, etc.

Consoante à mercantilização do carnaval, a grande mídia passou a dar, cada vez mais, atenção ao carnaval de Salvador, ainda que tenham demorado a tratá-lo como uma expressão

poderosa dos festejos momescos no Brasil, capaz de fazer frente ao negócio do desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, para onde todas as atenções se voltavam até então.

Em meio à proliferação dos novos “donos” do carnaval, o caldeirão étnico dos blocos afros, dos afoxés e das comunidades periféricas afro-descendentes também veio contribuir com novos contornos para a dimensão afro-mestiça do carnaval. Para tanto, foi de fundamental importância a busca empreendida pelos movimentos negros por elementos referenciais que lhes desse substância, parâmetro, fonte e nexos.

Apontaram-se em várias direções: da África revisitada à conexão com o Caribe, particularmente com a Jamaica, passando pela luta dos movimentos negros norte-americanos, além do reconhecimento das contribuições históricas, estéticas e metodológicas das raízes próximas da região do Recôncavo, estas menos glamourizadas que as vindas de fora da Bahia, talvez pelo temor de que fossem referências impregnadas do passado e do pensamento colonizador e escravocrata.

Na década de 80, Salvador assistiu ao surgimento e expansão de bares dedicados ao reggae, a maioria nos bairros da Liberdade e Pelourinho. A estética e a filosofia *rastafari* começou a chamar a atenção e, algum tempo depois, as rádios passaram a veicular esse gênero musical, que, adiante, seria evocado pelo percussionista e compositor Neguinho do Samba como ilustração rítmica para criar uma das mais badaladas invenções musicais da Bahia nos últimos tempos: o samba-reggae.

A atuação de Gilberto Gil como presidente da Fundação Gregório de Mattos, órgão de cultura do município de Salvador, no final dos anos 80, estreitou ainda mais os laços com a África e o Caribe. Poucos anos antes, Gil tinha protagonizado um show histórico na Fonte Nova, ao lado da estrela do reggae jamaicano Jimmy Cliff, acompanhados por um coro de 60 mil pessoas cantando *No Woman No Cry*, grande sucesso da década de 80.

Através do programa de intercâmbio firmado com o Senegal, a presidente do bloco Araketu, Vera Lacerda, visitou aquele país e conheceu o trabalho modernizador do músico senegalês Youssou N'Dour comandando uma banda com 30 percussionistas. Impressionada e impregnada com as novas informações musicais, Vera trouxe para a banda Araketu a possibilidade de combinar a retumbante marcação dos tambores com as harmonias de guitarra, baixo, teclados e sopros, e a banda Araketu, apropriando-se dessa fusão sonora, ampliou ainda mais a difusão do samba-reggae, tornando-se um grande sucesso e parametrizando um novo formato para as bandas dos grupos afro.

Em paralelo, o bloco Olodum também despontava nesse cenário e iria ocupar lugar de destaque com as turnês internacionais, as participações nas gravações de discos e clips de astros internacionais como Paul Simon e Michael Jackson. Imbricando militância política, assistência social com manutenção de banda, bloco de carnaval e escola, o Olodum torna-se um conglomerado de entretenimento e ação sócio-cultural. Alguns anos mais tarde, tal empreendimento, e modelo de organização, vai tornar-se objeto de estudo pelo pesquisador e jornalista Marcelo Dantas, em sua dissertação de mestrado em administração, que resultou na publicação do livro “Olodum – de bloco afro a holding cultural”, em 1994.

A modernização do parque técnico da gravadora WR, capitaneada por Wesley Rangel, teve um papel fundamental para a consolidação desse mercado musical baiano. Artistas e bandas locais passaram a gravar, lançar e distribuir seus discos a partir da Bahia. Os mercados regional e nacional seriam, no futuro, uma consequência, uma outra fronteira do empreendimento fonográfico local.

Eis que, em terreno tão fecundo, explode o fenômeno da *axé music*. O “furacão” Daniela Mercury varre o Brasil de ponta a ponta com o seu *Canto da Cidade*. A Bahia, que sempre teve inserção destacada no cenário musical nacional, mas que, naquele momento, vivia o hiato da ausência de expressões do porte dos Tropicalistas e de Os Novos Baianos, vai experimentar uma espécie de “re-descobrimto”, que coincide com o momento da reassunção do grupo do Senador Antonio Carlos Magalhães ao poder local. De imediato, a grande mídia e as gravadoras arregalam seus olhos e estendem seus braços em direção ao fenômeno baiano. Discos já lançados por selos locais são relançados pela grande indústria fonográfica.

Todo este sucesso não foi suficiente para conferir à *axé music* a condição de ser considerada um estilo ou gênero musical, conforme adverte o sociólogo Milton Moura já que, segundo ele, não se trata de um somatório do repertório de determinado artista ou grupo musical. Para Milton, a *axé music* seria uma:

interface, de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora. (...) É uma interface, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se então uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes,

sem que se tenha contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz”(MOURA, 2001, p. 231).

A presença dos artistas da *axé music* na grande mídia aos poucos torna-se corriqueira e vira destaque na programação. Uma edição especial de show musical gravada pela Globo com a cantora Daniela Mercury torna-se um dos programas emblemáticos deste tratamento destacado, com participação de nomes consagrados como Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Herbert Viana, dentre outros. Outras participações prosaicas ocorreram: a escolha da substituta da dançarina Carla Perez no grupo baiano de pagode “É o tcham!”, fez o programa de televisão com o maior faturamento publicitário do Brasil, o “Domingão do Faustão” da Rede Globo, promover um concurso para escolher “a nova loira do tcham”, modelo depois reproduzido à exaustão neste e em outros programas e emissoras de televisão, até o declínio e a dissolução do grupo.

Essa dimensão espetacularizada e midiaticizada da música de carnaval da Bahia, foi relacionada por Miguez, em sua dissertação de mestrado já citada, com o negócio do turismo:

Se os anos 1980 acolhem a emergência da indústria da música na Bahia, o decênio seguinte, por sua vez, é caracterizado, em especial, pelo boom da indústria musical baiana no cenário nacional, na esteira da consolidação, em definitivo, da configuração afro-elétrico-empresarial do Carnaval baiano. Aqui, merecem registro, ainda que sumariamente, os principais aspectos que conformam a feição contemporânea dos festejos carnavalescos, uma festa crescentemente espetacularizada, midiaticizada e formatada como mercadoria para a indústria do turismo (MIGUEZ, 1996, p. 120).

De fato, o segmento de blocos de trio, detentor de uma indiscutível competência gerencial e logística, pelo maior domínio das estratégias mercadológicas, estenderam suas atividades para além das fronteiras da Bahia. Além de incrementar o fluxo de turistas para participarem do carnaval, organizaram um circuito de festas Brasil afora, chamado de carnavais fora de época, reproduzindo e dilatando o conceito das micaretas existentes no interior do Estado.

A década de 90 ficou marcada pelo vigor deste empreendimento com a realização de grandes eventos em boa parte das grandes cidades brasileiras – Fortal (Fortaleza), Carnatal (Natal), Carnabelô (Belo Horizonte), Recifolia (Recife), Micarecandanga (Brasília), Parafolia (Belém), Carnasampa (São Paulo), Micarande (Campina Grande) e Micaroa (João Pessoa), dentre outras.

Além de Daniela, artistas como Netinho, Ivete Sangalo, Ricardo Chaves, e bandas como Asa de Águia, Chiclete com Banana, Cheiro de Amor, Eva, Araketu, através de suas empresas de produção artística, firmaram parcerias locais para a criação e manutenção de blocos, que durante vários anos sustentaram o lugar da Bahia como pólo exportador de música e do negócio da festa dentro da indústria cultural brasileira.

Passado o vigor decorrente do modismo, houve um natural ajustamento e diminuição de mercado, mas o empreendimento subsiste até hoje com mais de quarenta micaretas sendo realizadas pelo Brasil. Ao mesmo tempo, alguns artistas como Daniela Mercury, Margareth Menezes, Carlinhos Brow e, mais recentemente, Ivete Sangalo, descobriram o filão do mercado internacional e tornam-se figuras de destaque no circuito de festivais de música dos EUA e Europa, sobretudo, no verão do hemisfério norte.

A ida de artistas e grupos musicais baianos para eventos nacionais e internacionais teve um forte apoio do Governo Estadual. A Bahiaturisa investiu com apoio financeiro direto e indireto, na maioria das vezes, fornecendo passagens aéreas para as turnês e participações em festivais, sob o argumento de que tais ações serviam aos propósitos de divulgação da imagem da Bahia. De fato, Daniela Mercury declarou, mais de uma vez, em entrevistas concedidas aos meios de comunicação, que, ao final de cada show, sempre convidava as pessoas da platéia a virem à Bahia participar do carnaval, numa evidente atitude retributiva à parceria firmada com a empresa de turismo do Estado.

O carnaval de Salvador viu o circuito da Barra, criado como espaço alternativo, tornar-se o epicentro da festa. No final dos anos 90, por iniciativa do Governo Estadual, o Pelourinho ganhou um circuito carnavalesco alternativo, dedicado a gêneros e sonoridades menos histriônicas – a animação é comandada por bandas de sopro e pequenos blocos espontâneos que, sem cordas, sobem e descem, animados, as ladeiras do centro histórico ao som de marchinhas e ranchos, numa referência estilizada dos carnavais antigos. Por outro lado, ali perto, o outrora palco sagrado da folia – a praça Castro Alves – foi relegado a um processo acelerado de decadência, permeada pela falta de atratividade decorrente do deslocamento das atrações para outros lugares, sobretudo o circuito Barra-Ondina.

O porte de megaevento que o carnaval adquiriu, a espetacularidade reinserida no contexto da cena carnavalesca, o patamar astronômico das cifras envolvidas, o incremento no fluxo turístico nacional e internacional para a Bahia, os extraordinários números envolvidos na organização da festa, tudo isso, enfim, veio determinar um novo arranjo entre os setores

públicos e privados no entorno da festa, a tal ponto que teve influência no desenho da gestão pública para a cultura e o turismo.

4.3 A CRIAÇÃO DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO

Para contextualizar a criação da Secretaria da Cultura e Turismo, é preciso rememorar vários fatos importantes que, em perspectiva histórica, vão se relacionar com a institucionalização da cultura em nosso Estado. O mais longínquo e, talvez, mais importante tenha sido a criação da Universidade da Bahia em 1946 e a gestão de seu primeiro Reitor, Edgard Santos, que, durante quinze anos (1946-1961), empreendeu uma verdadeira revolução cultural ao realizar uma série de ações inovadoras como os Seminários de Música, a criação da Escola de Dança e da Escola de Teatro da universidade. Sobre esse momento histórico, Geraldo Machado, em depoimento no livro “Memória da Cultura – 30 Anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia”, ressalta que:

A questão era que, no período Edgard Santos, Salvador era uma cidade pequena, provinciana, não passava de 500 mil habitantes. Não havia televisão, *multiplex*, eram raros os equipamentos culturais; não havia quase nada de oferta cultural. A vida cultural da cidade era de uma pasmaceira lítero-musical terrível. E chega o visionário Edgard, cria uma universidade totalmente inovadora e, com muito dinheiro disponível, traz as melhores cabeças nacionais e internacionais, que implementam uma agendam de absoluta vanguarda em termos de Brasil (MACHADO, 2004, p. 26)

A gestão de Edgard Santos projetou a Bahia como referência nacional de exercício crítico, de pesquisa científica, de criação artística e de pensamento de vanguarda. O campo de experimentações e idéias foi trazido por intelectuais, cientistas, pesquisadores e artistas estrangeiros, como Hans Joachim Koelreutter, Ernest Wiedmer, Walter Smetak, Yanka Rudzka, entre outros.

Vindos para a Bahia em decorrência da diáspora europeia do pós-guerra, a presença destes pensadores/criadores favoreceu o surgimento de movimentos artísticos e estéticos como o Cinema Novo e a Tropicália, que, por sua vez, formaram as condições propícias para revelar novos talentos. Nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Capinan,

João Ubaldo Ribeiro, entre tantos outros artistas e intelectuais, surgiram neste período, muitos ainda hoje presentes na cultura baiana e brasileira.

Ao introduzir na Universidade os estudos africanos e as pesquisas etno-antropológicas, ele criou as bases para a progressiva inserção, reconhecimento e consolidação da influência e da ancestralidade da cultura negra e da cultura popular na formação da identidade cultural dos baianos e dos brasileiros em geral.

No esteio desse quadro de efervescência, o então governador Juracy Magalhães trouxe a arquiteta italiana radicada em São Paulo Lina Bo Bardi para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia e acelerou a recuperação do Teatro Castro Alves que, anos antes, havia sido destruído por um incêndio a cinco dias da solenidade marcada para sua inauguração. Nas ruínas incendiadas do TCA, a Bahia conheceu a ousadia do projeto de Martin Gonçalves para a Escola de Teatro da UFBA, que ali encenou com seus estudantes, professores e atores convidados montagens antológicas como *A Ópera dos Três Tostões* e *Calígula*. Os esforços empreendidos pela gestão de Juracy Magalhães possibilitaram que o Teatro Castro Alves fosse finalmente inaugurado pelo governador Lomanto Junior em 1967.

Em março daquele mesmo ano, deu-se o fato que demarcaria a inserção da cultura na esfera institucional do Estado, através da criação do Departamento de Ensino Superior e da Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. O relato de seu primeiro diretor, o historiador Luís Henrique Dias Tavares, dá a medida do quanto era acanhada a dimensão e a participação da cultura como elemento das políticas públicas do Estado:

O Desc era o departamento da Secretaria de Educação que cuidava do ensino superior. Por que ensino superior? Por causa da Escola Agrícola de Curz das Almas e da Escola de Juazeiro (...). O Desc também era a Cultura. E o que era a cultura? A cultura eram as bibliotecas... A Biblioteca Pública. Não tinha biblioteca no interior, e o desejo pessoal do Doutor Luiz Vianna Filho era disseminar bibliotecas (...). Tinha a Biblioteca Pública, tinha o TCA... Isso era a nossa cultura. (TAVARES, 2004, p. 29)

Após alguns anos de certa apatia decorrente da repressão da ditadura militar que governava o país com mão de ferro, a situação começou a adquirir novos contornos. Em 1974, foi criada a Fundação Cultural do Estado durante o primeiro governo de Antonio Carlos Magalhães. Ainda se vivia uma época de exceção, a censura cerceava, ferozmente, o trabalho dos artistas e justamente nesse tempo tão conturbado foi criada a Fundação Cultural do Estado.

Por um desses acasos reveladores das contradições entre as práticas e os textos emanados do poder político, o estatuto da Fundação preconizava que a instituição tinha como finalidade “preservar o acervo cultural constituído; promover a dinamização e criação da cultura;” e, paradoxalmente, “difundir e possibilitar a participação da comunidade no processo de produção cultural (idem)”.

Nos anos seguintes a Fundação Cultural do Estado expandiu-se e consolidou-se como órgão central da ação governamental para a área da cultura. A gestão de Geraldo Machado (1979-1983) foi marcada por grandes empreendimentos e inovações através da implantação de novos elementos, novos componentes e novos paradigmas. A política cultural do Estado agregou uma dimensão antropológica até então inexistente, centrada nas ações desenvolvidas em busca da valorização e da participação das comunidades do interior e das periferias urbanas, inéditas nas práticas governamentais de então. Foram criados nessa época o Núcleo de Cordel, o Projeto História dos Bairros, que documentou a formação das comunidades de Salvador, através de metodologia da história oral e o Projeto Chapéu de Palha, que levou para o interior oficinas artísticas, sobretudo de teatro. Data da mesma época a criação do Balé do Teatro Castro Alves e da Orquestra Sinfônica da Bahia.

Há que se reconhecer que os sinais de esgotamento da ditadura militar contribuíram para esse clima de reflorescimento. O processo de abertura política ensaiava seus primeiros passos. Nesse vácuo de poder, entre o autoritarismo reinante e a abertura democrática emergente, o espaço institucional da Fundação foi aproveitado por Geraldo Machado e equipe para imprimir uma gestão marcante e inovadora, como enaltece o depoimento de Eulâmpia Reiber:

Foi um momento em que se passou a trabalhar muito mais estreitamente em articulação com os agentes culturais, com as comunidades, com a formulação clara de conceitos e de criação de instrumentos de política cultural, com uma nova visão, uma visão mais participativa. Sem descartar o convencional, o tradicional, tinha-se ações e componentes inovadores nesse processo, tanto do ponto de vista conceitual como instrumental. Foi um momento extremamente significativo, portanto, gerador de novos processos com reflexos até os dias de hoje. Foi portanto um marco e não uma ruptura. Eis aí a diferença. Indo por esta ótica diria que a gestão de Geraldo Machado extrapolou a dimensão do “evento pelo evento” para poder se ter uma política ou uma ação centrada em processos, com início, meio e fim e sentido de rumo, no sentido da complementação ou da transformação. Um trabalho compartilhado, com vários sujeitos, os convencionais e os emergentes, em que a comunidade se coloca como agente orgânico participativo (REIBER, 2004, p. 44).

Na gestão de Waldir Pires (1987-1991), a cultura, pela primeira vez, foi tratada com *status* de primeiro escalão ao ser criada a Secretaria da Cultura em julho de 1987. Desde o primeiro momento, a existência da Secretaria foi marcada por entraves e embates de toda sorte. O poeta José Carlos Capinan, que havia sido nomeado Presidente da Fundação Cultural do Estado, foi alçado ao cargo de Secretário da Cultura no ato da criação da Secretaria em julho de 1987. As duas instituições, ainda que vinculadas, disputavam espaços e viviam relações de animosidades e ciúmes, como recorda o escritor e jornalista Florisvaldo Mattos, que sucedeu Capinan na Presidência da Fundação:

A Fundação tinha muito mais prestígio que a Secretaria, esse era o grande problema, um prestígio representado por histórias e realizações. A Secretaria precisava, primeiro, instalar-se e depois fazer sua própria história, e a Fundação era uma “pedra no sapato”. Na área da cultura os dois únicos órgãos que tinham o instrumento e a experiência já consolidadas era a Fundação e o IPAC (...). Foi importante a criação da Secretaria. Um lado importante foi que se criou a concepção política de ter uma Secretaria da Cultura. O setor ficou prestigiado (MATTOS, 2004, p. 60).

A denominação da Fundação Cultural foi alterada para Fundação das Artes e parte de suas atribuições foi absorvida pela Secretaria da Cultura. Entretanto, o novo arranjo institucional não resolveu o impasse das competências sobrepostas e a ausência de respaldo político e econômico da Secretaria junto ao governador Nilo Coelho, que assumira em face da renúncia de Waldir Pires, levou os dois órgãos a um estado de apatia que culminou com a paralisação da maioria dos programas e ações. Márcio Meireles, ex-Diretor do Teatro Castro Alves durante as gestões de Waldir-Nilo, que viria a ser Secretário da Cultura do governo de Jacques Wagner, anunciou em entrevista ao jornal *A Tarde* em fevereiro de 2007, que vai reformular o sistema estadual de cultura e a Fundação Cultural do Estado voltará a denominar-se de Fundação das Artes, e parte de suas ações serão deslocadas para a competência da Secretaria da Cultura.

Com o retorno ao Governo da Bahia, em 1991, do grupo político liderado pelo governador Antonio Carlos Magalhães, reocupando o espaço de poder que havia perdido com a derrota nas eleições de 1986 para as oposições lideradas por Waldir Pires, dentre outras medidas de reconfiguração da estrutura administrativa e política do Estado, veio a extinção da Secretaria da Cultura em maio de 1991, restituindo à Fundação Cultural do Estado a sua denominação original e a condição de órgão central da política pública de cultura da Bahia,

status que perdurou por todo o terceiro governo de ACM e que serviu para, em paralelo, incubar o projeto que mais tarde iria consorciar cultura e turismo.

A prefiguração desse enlace se deu com o início das obras de recuperação do Centro Histórico de Salvador/Pelourinho iniciada nessa gestão de ACM, e que tinha como foco a dinamização e revitalização daquele sítio histórico para potencializar o melhor aproveitamento turístico e cultural de seu patrimônio material (conjunto de bens móveis e imóveis tombados) e imaterial (expressões da cultura popular e tradicional que passaram a ocupar de forma destacada a função de animação cultural das áreas recuperadas).

Sob este prisma, e ao contrário das experiências administrativas anteriores, o grupo de ACM inaugurou o consórcio entre as políticas públicas de cultura e de turismo, de modo que o processo de modernização turística e cultural passou a ser uma das agendas de destaque da gestão que ora se iniciava. Outro ícone da cultura brasileira, o Teatro Castro Alves, após ampla reforma e recuperação ao custo de 10 milhões de dólares, foi reinaugurado em julho de 1993.

Tais estratégias de gestão eram ancoradas por vigorosas campanhas de marketing cujo cerne era a difusão de uma nova compreensão da imagem da Bahia, não mais caracterizada apenas pela “preguiça” e pela “malemolência”, mas, sim, pela afirmação de uma herança afro-barroca, esfuziante, única, de uma alegria exuberante, compassada pelos ritmos frenéticos dos trios elétricos e dos batuques dos tambores dos blocos afros, um estado em plena e eterna festa.

Sobre essa representação da Bahia e de seu povo, Armindo Bião no texto já citado sobre nossas matrizes estéticas afirma que:

de acordo com o imaginário brasileiro expresso em piadas, programas de televisão e canções, por exemplo, os baianos seriam um povo dengoso (faceiro, afetado, enfeitado, requebrado, jovial, feiticeiro, efeminado, manhoso, birrento), que fala alto e cantando, que adora ver e ser visto, que se pega muito, que reconhece os lugares pelos cheiros de azeite, de sujeira e de maresia, que cultua: o aqui e agora; o passado mas sobretudo o presente; a preguiça e a festa; as praias e as ladeiras; as pimentas (que atijam o paladar), as figas e os balangandãs (que enfeitam e protegem); a dança, a música e todos os espetáculos; além, de, naturalmente, todos os santos. (BIÃO, 2000, p. 19).

Com esses matizes a Bahia foi convertida, imagetivamente, em uma festa multicolor, de identidade cultural singular expressada através de formas plurais de representação. Tais compostos identitários serviam de matrizes para engendrar toda uma estratégia de inserção da

cultura como elemento definidor de um macro projeto político e de desenvolvimento. Sobre isso, o escritor baiano Antonio Risério, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, publicada no Caderno 2, edição de 17 de junho de 2001, sob o título ““Laboratório baiano”” perde sua audácia e seu brilho”, advertia que:

os governos de oposição, na Bahia, viraram as costas para duas coisas: a cultura e a festa. Só podiam quebrar a cara. Antônio Carlos e sua equipe, ao contrário, criaram instrumentos de viabilização da produção cultural regional, mesmo porque usam como diferencial, nas suas performances, uma ideologia da baianidade que passa, obviamente, pela dimensão da cultura...(RISÉRIO, 2001, s/p)

Complementar à análise de Risério, Mariella Pitombo Vieira, em sua dissertação de mestrado “Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura” destaca que:

No bojo da tendência contemporânea da busca pela afirmação das identidades locais em meio ao trânsito incessante de signos e imagens que marcam o ambiente da globalidade, o governo estadual baiano, sintonizado a essa corrente, passa a atrelar a implementação de suas políticas culturais e turísticas a uma estratégia que lança mão da apropriação de elementos simbólicos da cultura baiana. Desse modo, tradições e identidades coletivas são potencializadas e “reinventadas” de modo a tornar a Bahia um “produto” diferenciado em meio à homogeneidade da cultura “internacional-popular”, para usar uma expressão de Renato Ortiz (2000), que transita pelo elástico mercado global de bens e serviços da informação e da cultura. Amparado num discurso que celebra a especificidade da identidade baiana, o poder local tece seu modo de intervenção nas áreas da cultura e do turismo, tendo como meta transformar a Bahia num Estado propício ao desenvolvimento de atividades ligadas ao setor terciário da economia. Nesse sentido, cultura e turismo são, por excelência, a saída rumo à inserção do Estado no mercado nacional e também internacional dos bens simbólicos. E é por esse caminho que reside a aposta das últimas gestões do executivo baiano, liderado por Antonio Carlos Magalhães – um ciclo político reiniciado no começo da década de noventa e em vigência até os dias atuais...(VIEIRA, 2004, p. 14-15).

A Secretaria da Cultura e Turismo foi criada pela Lei nº. 6.812 de 18 de janeiro de 1995 e, segundo o Art. 1º da Lei, “com a finalidade de executar a política governamental destinada a apoiar a cultura, preservar a memória e o patrimônio cultural do Estado e promover o desenvolvimento do Turismo e do lazer”. O Art. 2º da Lei estabelecia o sistema estadual de cultura com a seguinte configuração:

I - Órgão Colegiado:

a) Conselho Estadual de Cultura.

II - Órgãos da Administração Direta:

- a) Gabinete do Secretário;
- b) Assessoria de Planejamento;
- c) Serviço de Administração Geral;
- d) Inspeção Setorial de Finanças;
- e) Núcleo de Desenvolvimento da Administração;
- f) Coordenação de Cultura;
- g) Coordenação de Desenvolvimento do Turismo.

III - Órgão em Regime Especial de Administração Direta:

- a) Arquivo Público do Estado da Bahia.

IV - Entidades da Administração Indireta:

- a) Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC;
- b) Fundação Cultural do Estado da Bahia;
- c) Fundação Pedro Calmon - Centro da Memória da Bahia;
- d) Empresa de Turismo da Bahia S/A - BAHIAATURSA.

Como se vê, a cultura teve maior representatividade na constituição da Secretaria, ao contribuir com um órgão colegiado (o Conselho), um órgão em regime especial (a Arquivo Público) e três entidades vinculadas (IPAC; Fundação Cultural do Estado; Fundação Pedro Calmon), enquanto que a área do turismo agregou uma entidade vinculada: a Bahiatursa.

Esta configuração da estrutura organizacional do órgão central de cultura e turismo do Estado coloca sob contradição as muitas críticas feitas desde a criação da Secretaria, cujo cerne era a tese de que nesse modelo de gestão a cultura estava sendo subordinada e subjugada ao turismo em prejuízo de suas peculiaridades e autonomia.

É óbvio que o pensamento dirigente expressava uma perspectiva diferenciada daquela formuladas nas críticas. No texto já citado, Gaudenzi apresenta sua versão para a junção entre cultura e turismo:

A criação da Secretaria da Cultura e Turismo – uma estratégia político-institucional de reforço ao crescimento de dois segmentos que muito têm contribuído para a divulgação e promoção da imagem de prestígio da Bahia e para o desenvolvimento econômico e social do Estado – apresenta excepcionais resultados na geração de emprego e renda (GAUDENZI, 2000:42).

Em perspectiva complementar, o texto de apresentação do “Relatório de Gestão – 10 anos da Secretaria da Cultura e Turismo 1995-2004”, elucida que:

Um dos grandes desafios da ação da SCT foi o de promover condições de sustentabilidade ao desenvolvimento de ambos os setores, a partir de uma estratégia em que a Cultura tivesse no Turismo um importante suporte de ampliação e fortalecimento dos seus processos de promoção, intercâmbio e difusão e o Turismo tivesse na Cultura sua principal fonte de diferenciação, sem os riscos de comprometimento da identidade cultural da Bahia (BAHIA, 2005:5).

Outro aspecto determinante decorreu da necessidade de criar-se um aparato institucional com representatividade, capacidade e porte de gestão para transacionar, negociar e firmar os acordos, convênios e contratos de investimento no setor turístico, e para os quais a Bahiatursa, enquanto empresa pública, não gozava de personalidade jurídica adequada e relevância institucional para fazer frente às demandas formais a serem celebradas, sobretudo, na assinatura dos contratos de financiamento de um macro programa de desenvolvimento turístico, o Programa de Desenvolvimento Turístico - Prodetur, que tinha como agentes financiadores o Governo Federal e bancos internacionais de desenvolvimento (BID e Bird).

Há que se considerar também que o enlace entre cultura e turismo contava com antecedentes substanciais no próprio aparato institucional do Estado. Criada em 1968 como empresa estatal de hotéis, a Bahiatursa passou por uma reformulação em 1971, adquirindo a forma que apresenta hoje, de empresa de promoção do turismo. Naquela época, ainda não havia a Fundação Cultural e na Bahiatursa foi criado um departamento cultural que articulava a formulação dos destinos turísticos da Bahia a partir dos seus conteúdos culturais. Como marco e instrumento desta forma de atuação foi lançada uma revista, editada por muitos anos, chamada *Viver Bahia*. Sobre essa passagem, o secretário Paulo Gaudenzi, em entrevista concedida em agosto de 2006 para a realização desta dissertação, salientava que:

a Bahiatursa tinha uma preocupação cultural muito forte, tanto é que tinha um departamento cultural que Eulâmpia (*Reiber*) dirigiu, do qual o reitor Naomar Almeida foi funcionário, no qual (*Armando*) Bião trabalhou; existia uma revista chamava-se *Viver Bahia*, porque a concepção do turismo da Bahia sempre passou pelo ponto de vista cultural. A concepção do nosso turismo sempre foi uma concepção do turista após visitar a Bahia não continuar do mesmo jeito, não nos interessa que a pessoa venha ver a Bahia, o importante é que a pessoa venha viver a Bahia, tanto é que a revista naquela época era uma revista quase que totalmente cultural. Porque a gente sabe que praia bonita todo mundo tem, hotéis bons podem ter em todo lugar, agora, o que é diferente em cada lugar, o que é a sua referência, o que é importante no seu produto turístico, é exatamente aquilo que a população é, tem e é capaz de fazer: sua cultura! (GAUDENZI, 2006:s/p).

Gaudenzi complementava sua argumentação reiterando que:

em 1995 foi importante escolher trabalhar juntos (a cultura e o turismo), agora dentro de uma visão maior onde você tem a atividade cultural como grande momento e grande apelo turístico da Bahia e o turismo sendo um financiador adicional da cultura no momento que ele é um grande consumidor. É o dinheiro de fora que vem aqui e consome atividades, consome comprando artes plásticas; consome música; consome teatro, e assim sucessivamente. É claro que a música é quem mais ganha com isso, são as artes plásticas quem mais ganham com isso, mas também a arte de cozinhar, a gastronomia baiana ganha com isso, ou seja, a cultura é consumida por nós mas também por aqueles que vêm de fora, e este é um dinheiro novo que está vindo para cá, então esse entendimento é que acabou fazendo a Secretaria da Cultura e do Turismo, mas dentro de um pressuposto básico fundamental de que a cultura é imaculada e que jamais o Governo pode interferir no seu processo. Nem ninguém nem a visão do turismo. Embora tenha gente que imagina isso, imaginou, que possa pensar, que pensou, que ainda pensa, mas isso é uma bobagem, porque a visão do pessoal que trabalha com turismo é suficientemente inteligente para entender que não se pode matar a galinha dos ovos de ouro, já que nós entendemos há mais de 35 anos que nosso negócio é diferente, e só pode ser diferente com você mostrando, expondo e fazendo com que as pessoas venham viver e participar conosco desse modo de celebrar a vida que é a baianidade, tanto é que nosso ícone de turismo é a baiana, é uma mulher, uma imagem típica da Bahia, com suas roupas típicas, sua comida típica. Jamais foi um tipo de manequim, muito pelo contrário, nunca foi um manequim, sempre foi uma coisa autêntica, autóctone, que é a baiana (GAUDENZI, 2006, s/p).

A argumentação de Gaudenzi tem ressonância ampliada em alguns teóricos do turismo, como o pesquisador Jacques A. Wainberg que, em *Turismo e Comunicação, a indústria da diferença* sustenta que, ao contrário do que afirma o World Travel and Tourism Council - “a globalização política e econômica se orienta a um mundo com menos fronteiras” - (WAINBERG 2003), ele entende que:

É a existência da fronteira, e sua permanência demarcando territórios distintos, estranhos entre si, que caracteriza o fenômeno turístico. O que, sim, mudou, é que o deslocamento através da fronteira está facilitado, e que o gosto por tal exploração num espaço de tempo limitado, em condições de controle e a custos compatíveis com o poder aquisitivo de um número maior de pessoas, deve ser explicado não só pelos fatores usualmente listados na bibliografia especializada (lazer, recreação, fuga, gosto pela cultura e modo de vida de outros povos, entre outros), mas também pelo que aqui chamamos de “necessidade do testemunho”. Tal necessidade, recalcada ao longo da história, foi sendo suprida pelo avanço das tecnologias de transporte, das comunicações e da indústria cultural. Se é verdade que vivemos a pós-modernidade, certamente o turismo como fenômeno e a necessidade do testemunho como um dos seus motivos propulsores devem ser agregados às características geralmente listadas para definir essa nova fase da história

(complexidade, contradição, ambigüidade, tensão, inclusividade, hibridismo, entre outros) (WAINBERG, 2003, p. 12-13).

Wainberg vai além e radicaliza a percepção do turismo como a indústria da diferença, ao estabelecer que:

A diferença demanda arranjo espacial. Por vezes é a mãe natureza que proporciona a magia do encantamento. Montanhas, rios e lagos nos são dispostos ao olhar, espontaneamente, como que nos remetendo de propósito ao mistério mesmo da vida. Em outras oportunidades, são parques temáticos, organizados. (...) nesta ou naquela experiência, o turismo demanda espaço encapsulado. Ao passar a fronteira entre o conhecido e o inesperado produz-se o referido efeito cinematográfico⁵, hipnotizante. (...) Tais jornadas são espaciais em essência. Demanda-se território. (...) Por isso mesmo, como ação cênica que é, o turismo demanda palco e luzes, cenas, mesmo que elaboradas pela mão do ser humano. Portanto, ao se examinar a manipulação do espaço turístico há que se considerar seu efeito dramático sempre. (...) Espaços turísticos são cenários com propriedade estética. Pode-se imaginar espaços purificados, ou seja, cenários arranjados, nos quais o produto cultural é disposto, enquadrado qual uma escritura. E outros espaços ainda, híbridos, com graus menos intensos de planejamento e articulação. Espaços espontâneos (WAINBERG, 2003, p. 36).

Ainda assim, a imbricação de cultura e turismo em um mesmo órgão governamental tinha data para acabar. Na entrevista citada, o secretário Gaudenzi declarava que:

a atividade do turismo está evoluindo muito para a auto-sustentabilidade, o turismo é uma coisa em que a participação do Estado tende a ser cada vez menor, enquanto a cultura a participação do Governo tende a aumentar cada vez mais. A área do turismo, como eu disse a você, nós achamos que vai haver um momento que isso vai ser separado, começamos juntos, mas sabendo que iria ter o momento de separar. Em um dado momento inexoravelmente a Secretaria de Cultura vai ser ela só, continuando seu papel de apoiar a produção que agrega ao turismo um valor único, singular, próprio do que é baiano, ou seja, você não vai ver o que você vê na Bahia em nenhum outro lugar, você só vai ver aquilo na Bahia (GAUDENZI, 2006, s/p).

Agregada a esta conjunção com o turismo estava o fato econômico da cultura que, desde o início, permeava a concepção de Gaudenzi para a Secretaria. No capítulo “Idéia nova, novo modelo” de *“Cultura – de Neófito a Operário”*, o Secretário Paulo Gaudenzi refere-se a discurso proferido na sessão de abertura da programação anual da Academia Baiana de

⁵ Segundo Wainberg a experiência turística assemelha-se a experiência da ida ao cinema na qual se vive a emoção delimitada em um espaço definido (o espaço da tela igual ao lugar sobre o qual se debruça o olhar do turista) e por tempo determinado (o tempo da sessão de exibição do filme igual a duração da viagem).

Letras, em março de 2000, no qual externava a preocupação de sua gestão no sentido de centrar esforços para maximizar o aproveitamento do valor econômico da atividade cultural, conforme explicita sua narrativa:

naquele 20 de março de 1995, dissemos, neste mesmo recinto, que temos o hábito de sonhar alto, pensar grande! Manifestávamos, desse modo, um propósito pessoal e um objetivo institucional de realizar um trabalho que contribuísse para impulsionar o setor da cultura, alargando-lhe fronteiras e possibilidades em direção à auto-sustentação. Significava, assim, a possibilidade de agregar à atividade cultural um novo conceito de valor – o valor econômico, dentro de uma perspectiva mais realista e abrangente da importância antropológica e social da cultura no processo de desenvolvimento da Bahia. Significava reconhecer a cultura como dimensão essencial do desenvolvimento global do Estado, enquanto importante vetor na geração de trabalho, emprego e renda, aliado à sua capacidade intrínseca de reforço da auto-estima (GAUDENZI, 2000, p. 15).

Esta mesma filosofia de gestão tem ressonância em estudos da economia da cultura, como destacado por Ana Carla Fonseca Reis (2006):

Em primeiro lugar, é fundamental reconhecer a cultura em sua forma mais ampla, multifacetada e insubstituível, porque é essa riqueza de traços que faz dela o centro do desenvolvimento econômico de uma cidade, região ou país. (...) O segundo requisito fundamental para que a cultura sustente o desenvolvimento econômico-social é reconhecer suas interfaces com os outros setores. Com o turismo, porque o setor de turismo que mais cresce é o do turismo cultural (REIS, 2006, s/p).

No capítulo “Cultura é também um fato econômico” do livro citado, Gaudenzi propunha um novo conceito de desenvolvimento que levasse em conta a relação com a cultura e os processos de afirmação da identidade cultural. Para tornar esse arcabouço conceitual realizável, seria necessário que o enfoque do desenvolvimento levasse em consideração “os valores sócio-culturais, as necessidades, as potencialidades, as formas de expressão e a própria capacidade criativa do contexto onde ocorra a ação” empreendedora do desenvolvimento.

As transformações pelas quais o mundo passava eram elementos de ressonância na formulação das ações e programas do governo. Não escapavam à percepção do secretário e de sua equipe, como ele ressalta no texto já citado, ao lembrar que:

Quando, em 1995, iniciamos nossa primeira gestão, aquele era – como hoje ainda é – um momento complexo. O mundo vivia os efeitos das transformações que marcaram a década de 90: a revolução na engenharia

genética, o estabelecimento de uma nova ordem na economia mundial e, sobretudo, um redesenho na geopolítica do planeta. A cultura, parte primordial do processo de desenvolvimento, não está imune a esse processo de mudanças. Continuamos a viver a conjuntura dessa realidade nova, sob os signos e efeitos dos avanços científicos e tecnológicos; sob os reflexos da mundialização da economia e do planetarização das comunicações; sob o impacto das aceleradas transformações, geradas por esse processo. Na verdade, somos todos nós protagonistas e partícipes desta nova realidade. A globalização é um fenômeno da vida moderna que não deve ser menosprezado. Uma realidade desafiadora que está a exigir uma substancial mudança nas relações entre Estado e economia, entre Estado e sociedade, e sobre os quais pesa, hoje, a necessidade de contínua reformulação para que possam enfrentar – e superar – os constantes desafios que terminam por influenciar a vida de todos os povos, exigindo uma nova ordem mundial no plano da ética das organizações e das relações entre indivíduos e coletividades. Essas mudanças têm, no âmbito das artes e da cultura, um foro de significação especial na medida em que agem de maneira incisiva e, conseqüentemente, como reflexo e fenômeno transformador no eixo das concepções estruturais e supraestruturais por que passam as sociedades pós-modernas (GAUDENZI, 2000, p. 16-17).

O projeto de Gaudenzi buscava encetar um novo conceito de desenvolvimento que levasse em conta a cultura como elemento transversal a toda sociedade em privilégio dos processos de afirmação das identidades culturais. Para Gaudenzi (2000), essa nova configuração conceitual requeria “considerar a cultura como elemento primordial dos processos civilizatórios e do desenvolvimento global” (idem). Em favor de sua argumentação, o Secretário se escudava na Declaração para o Decênio da Cultura – 1988 / 1997, proferida pela Unesco, que afirmava que “[...] o desenvolvimento de um povo, de uma região, não se mede pelas cifras econômicas [...]” e que “[...] As variáveis vinculadas à qualidade de vida valem tanto quanto os indicadores econômicos tradicionais [...]”. Sob esse prisma, para Gaudenzi (2000), o enfoque do desenvolvimento deveria considerar “os valores sócio-culturais, as necessidades, as potencialidades, as formas de expressão e a própria capacidade criativa do contexto onde ocorra a ação” (ibidem).

A implementação do projeto do governo preconizava que o papel do Estado estaria concentrado em atuar:

como agente facilitador e indutor do desenvolvimento, de promotor das condições básicas necessárias à abertura de canais de participação e oportunidades que estimulem os procedimentos produtivos e as relações de convivência e de mercado, que assegurem a autonomia dos processos criativos e a salvaguarda do patrimônio artístico e cultural no eixo da trajetória do desenvolvimento global (GAUDENZI, 2000, p. 20).

A sustentação deste projeto estava alicerçada em um ideário voltado ao incentivo e à promoção, com características, objetivos, estratégias e princípios claramente definidos no Plano de Cultura do Estado, permeados por uma referência conceitual que buscava alinhar o pensamento governamental com a agenda internacional de desenvolvimento, ao propor a seguinte definição:

A cultura é que dá identidade e sentido à vida de um povo, formando simbólica e materialmente, as características que o diferenciam de outros povos, de outros agentes, de outras nações. A cultura está, portanto, intimamente ligada ao exercício da cidadania. Isso leva, necessariamente, ao reconhecimento da diversidade, ou seja: ao reconhecimento da existência do diferente no outro. Significa, amplamente, que os processos culturais refletem a realidade de seu tempo e dos contextos em que são produzidos, constituindo-se, ao mesmo tempo, base e reflexo do processo de desenvolvimento global de um povo. A atividade cultural permeia tudo: turismo, educação, economia, o meio ambiente. É, portanto, importante agente para o desenvolvimento econômico e social de um povo (...) O enfoque da política de desenvolvimento deve considerar, por conseguinte, o setor cultural como um sistema que requer uma ação específica do Estado como base ou marco referencial, com interface com todos os demais setores da atividade humana (BAHIA, 2005, p. 9).

Na perspectiva deste esteio conceitual, caberia ao Estado estabelecer e assegurar a cultura como prioridade de governo. De fato, os documentos de planejamento estratégico do primeiro governo de Paulo Souto (1995-1998) explicitavam o “lugar da cultura”, parafraseando Bhabha, como eixo central e transversal na formulação do programa de desenvolvimento do Estado. A ressaltar que, como advertido por Isaura Botelho, a inserção da cultura em nível textual no centro das políticas públicas nem sempre assegura sua implementação nas ações e programas realizados pelos demais organismos da estrutura organizacional do Estado.

De fato, nos primeiros anos de gestão, a cultura só foi objeto das atenções da Secretaria da Cultura e de suas vinculadas. Somente a partir do segundo período de gestão de Gaudenzi (no governo de César Borges), é que começaram a surgir ações de outras entidades do governo tendo a cultura como eixo ou tema, como, por exemplo, no projeto Bahia A Todo Gás, um programa de eventos culturais promovido pela empresa estatal Bahiagás.

Antes, cabe registrar que a inexistência de dados confiáveis e a necessidade de instrumentalizar a estratégia, a referência e a logística das ações que seriam desenvolvidas pelo governo, levou a Secretaria a constituir, pela primeira vez, no âmbito estadual, um banco

de dados sobre a atividade cultural, através da criação e implementação de dois programas: o PIB Cultural e do Censo Cultural.

O Programa de Estudos dos Indicadores Macroeconômicos – PIB Cultural – foi realizado pela primeira vez em 1996, dimensionando, de forma inédita, o impacto da cultura baiana no processo de desenvolvimento do Estado, chegando-se ao percentual nada desprezível de 4,4% (1996), evoluindo para 4,6% (1997). Não localizamos nenhum dado posterior que indicasse o prosseguimento e a continuidade dos estudos. Em nenhum documento da Secretaria a que tivemos acesso, faz-se menção ao programa do PIB Cultural após 1997.

Ainda assim, o ineditismo do programa gerou desdobramentos importantes, como afirma Gaudenzi na entrevista já citada:

O Ministro Wetfort, quando viu que nós calculamos aqui o PIB da cultura na Bahia, ele ficou entusiasmado e contratou a Fundação João Pinheiro de Minas Gerais para o estudo do PIB da cultura nacional, que depois foi publicado com o nome de Economia da Cultura, disponibilizado no site do Ministério da Cultura. E naquele momento ele dizia que depois da República, em termos absolutos, era São Paulo e depois o Estado da Bahia, que mais investia nessa atividade de uma forma forte. E o estado investe porque o estado entende que tem que ser um elemento facilitador daquilo que os baianos são capazes de criar e produzir e com isso gerar empregos, gerar renda, ganhos, tudo isso dos nossos baianos e com isso você gera empregos. Essa cidade de Salvador tem 90.000 pessoas trabalhando em atividades ligadas a área cultural (GAUDENZI, 2006, s/p).

Ana Carla Fonseca Reis (2006), chama a atenção para o extraordinário potencial econômico do campo da criação e produção cultural, ao destacar que:

A percepção de que a cultura é a mola propulsora e o amálgama do desenvolvimento sustentável, é um fator de vantagem competitiva de vários países. Em 1997, a Grã-bretanha desenvolveu uma ampla análise de estudo dos diferentes setores econômicos, tentando encontrar um substituto a indústria manufatureira nacional, cada vez mais combatida pela concorrência internacional. Foi justamente na cultura, através das indústrias criativas, que a Grã-Bretanha lançou suas esperanças – e investimentos. Desde então, o setor tem crescido a um ritmo vertiginoso, garantindo o crescimento da economia. Entre 1997 e 2000, por exemplo, a taxa de crescimento das indústrias criativas foi de 7,9% do PIB, contra 2,8% da economia. Em 2000, o setor rendeu £ 8,7 bilhões em exportações. O desemprego, a grande praga que atinge a economia européia, também tem sido combatido através da cultura. Entre 1997 e 2001, o emprego nas indústrias criativas teve uma taxa média de crescimento de 5% ao ano, representando 1,95 milhão de empregos em 2000. Esses dados impressionantes chamam a atenção para um setor no qual o Brasil tem um enorme manancial de matérias-primas. Nossa

diversidade cultural, a criatividade do brasileiro, a vontade de compartilhar o que é nosso, o respeito (muito além da tolerância) pelo que é diferente, são traços distintivos nossos, reconhecidos e valorizados internacionalmente. Para que todo esse potencial se transforme em dados econômicos invejáveis, em um futuro não muito distante, é preciso começar a trabalhar agora! (REIS, 2005, s/p)

Em termos de continuidade, o empreendimento do Censo Cultural foi mais bem sucedido. Projeto pioneiro no Nordeste e o terceiro realizado no país, depois de São Paulo e Minas Gerais, o Censo foi realizado em 1996/1997 em parceria com as prefeituras e cobriu os 415 municípios baianos existentes à época (hoje são 417), agrupados em quinze regiões econômicas. Com os dados obtidos pelo Censo entre 1997 e 2002, foram lançados os Guias Culturais, compreendendo as regiões do Baixo Médio São Francisco, Recôncavo, Extremo Sul, Nordeste, Salvador e Região Metropolitana, Litoral Sul, Sudoeste, Litoral Norte, Paraguaçu, Chapada Diamantina, Irecê, Oeste, Piemonte da Chapada Diamantina, Médio São Francisco e Serra Geral. Em 2002, foi lançado o Guia dos Museus do Estado da Bahia, com informações sobre acervos, localização e horário de funcionamento destes equipamentos, também com dados coletados pelo Censo.

Além das versões impressas, para divulgação do Censo foi criado serviço de atendimento ao público por telefone e por e-mail. Ao mesmo tempo, foi criado o sítio virtual www.censocultural.ba.gov.br, que passou a disponibilizar – em português, inglês e espanhol – informações sobre o patrimônio histórico, equipamentos e espaços culturais, áreas livres para eventos culturais, manifestações artísticas e socioculturais, mediadores, produtores, criadores, artistas e demais profissionais da cultura, com os mesmos dados existentes nas versões impressas. Entre 2002 e 2004, houve um processo de atualização dos dados do Censo que não conseguiu a adesão da totalidade dos municípios baianos, chegando-se à revisão de 294 localidades.

Uma terceira ação, de caráter estruturante, foi realizada em parceria com o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE, na implementação de uma ação voltada para a formação de mentalidade empreendedora nos agentes, produtores, artistas e mediadores culturais. O programa Empreendedor Cultural realizado em 1999 e 2000, coordenado pelo consultor Fernando Portela, que já havia realizado iniciativa semelhante para o SEBRAE em seu estado natal, Rio de Janeiro, promoveu treze cursos, cinco palestras e dois fóruns, além de entrevistas, reuniões e trabalhos de consultoria. Como resultado, foi criada uma Rede de Agentes Culturais com mais de mil agentes multiplicadores, distribuídos em onze núcleos

localizados em Salvador e Região Metropolitana. Entretanto, passados os primeiros momentos após a intervenção dos conteúdos de formação, o programa não prosperou no sentido de conferir a tal Rede um caráter permanente. Nossa crítica é fundamentada no fato de que participamos dos cursos e entrevistas e, em nossa análise, o foco do programa estava excessivamente centrado no ensino de técnicas de gestão e marketing, não priorizando outros aspectos fundamentais de uma ação que se pretende estruturante, qual seja, o estímulo à criação de zonas de interseção e articulação entre os diferentes elos da cadeia produtiva da produção cultural.

Em seus doze anos de atuação, a Secretaria passou por algumas modificações substantivas em sua estrutura funcional. Em 1998, as coordenações de cultura e turismo foram elevadas à categoria de superintendência: Superintendência de Cultura e Superintendência de Desenvolvimento Turístico. À mesma época, foi estabelecido que, nos impedimentos e ausências, o Secretário seria substituído pela Superintendente de Cultura, o que reitera o prestígio conferido à área cultural.

Com a intensificação do Prodetur, na segunda e mais significativa reestruturação da secretaria, ocorrida com a edição da lei nº 8.538 de 20 de dezembro de 2002, foi criada uma terceira superintendência, a de Investimento em Pólos Turísticos - SUINVEST. Na mesma lei, foi determinada a transferência do Instituto de Radiodifusão da Bahia – IRDEB, passando a TVE e a Rádio Educadora FM a integrar o sistema estadual de cultura. Foi o momento de criação do pólo de teledramaturgia, o POTE.

Essa reestruturação promoveu, ainda, o redesenho das entidades vinculadas. A área de bibliotecas saiu da Fundação Cultural do Estado e passou a integrar a estrutura da Fundação Pedro Calmon, que absorveu ainda o Arquivo Público da Bahia, extinto enquanto órgão autônomo e convertido em diretoria de arquivos e acervos. A área de museus foi transferida da Fundação Cultural para o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, mantendo-se, na Fundação, as diretorias de literatura e edição, música e artes cênicas e artes visuais e multimeios (que substituiu a antiga diretoria de imagem e som).

Em 2005, para que a Bahia tivesse acesso aos benefícios e programas do Governo Federal para a área da cultura, o Ministério da Cultura exigiu que, em contrapartida, fosse realizada a Conferência Estadual de Cultura e criado o Fundo Estadual de Cultura – Funcultura. Para se adaptar as novas exigências, a Secretaria passou por nova alteração, sendo criada a Superintendência de Promoção Cultural – Suprocult, responsável direta pelo gerenciamento dos dois programas de incentivo (Fazcultura e Funcultura). No mesmo decreto,

foi extinta a Superintendência de Desenvolvimento Turístico, permanecendo a secretaria com três superintendências, sendo duas da área de cultura - Sudecult e Suprocult - e uma da área de turismo - Suinvest.

4.3.1 AS AÇÕES E PROGRAMAS DA SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO

A política pública de cultura estava ancorada em estratégias específicas com três grandes linhas de ação: “desenvolvimento, dinamização e difusão artística sociocultural; expansão e melhoria de equipamentos e espaços culturais; preservação do patrimônio cultural material e intangível” (BAHIA, 2004). Esse feixe programático constituía o arcabouço que organizava, articulava e permitia à Secretaria e aos órgãos setoriais a realização de uma vasta teia de projetos, programas e ações.

Na prática, essa política traduzia-se em esforço de melhoria e expansão das condições da infra-estrutura básica, através do incremento dos investimentos feitos na construção, reforma, recuperação e modernização de um extenso conjunto de mais de espaços e equipamentos culturais, entre bibliotecas, centros culturais, cinemas, fundações, galerias, museus e teatros, localizados em cerca de 2/3 dos municípios baianos. Com esse programa de investimentos, foi possível ver recuperado importantes conjuntos arquitetônicos como o Teatro Castro Alves, a Biblioteca Central e o Solar do Unhão. A relação completa dos equipamentos beneficiados está no Anexo A.

O outro tentáculo da atuação e intervenção do Governo estava concentrado em programas de fomento e incentivo de diferentes formatos, como o Programa Estadual de Incentivo à Cultura (Fazcultura), sobre o qual falaremos mais adiante, os editais, os selos fonográficos, os selos literários e o programa editorial, os projetos setoriais de programação e circulação de espetáculos e exposições, a produção e exibição de vídeos e filmes, a manutenção e conservação de acervos, além de uma forte política de eventos.

A figura a seguir dá a medida da polissemia das iniciativas governamentais por área de expressão artística:

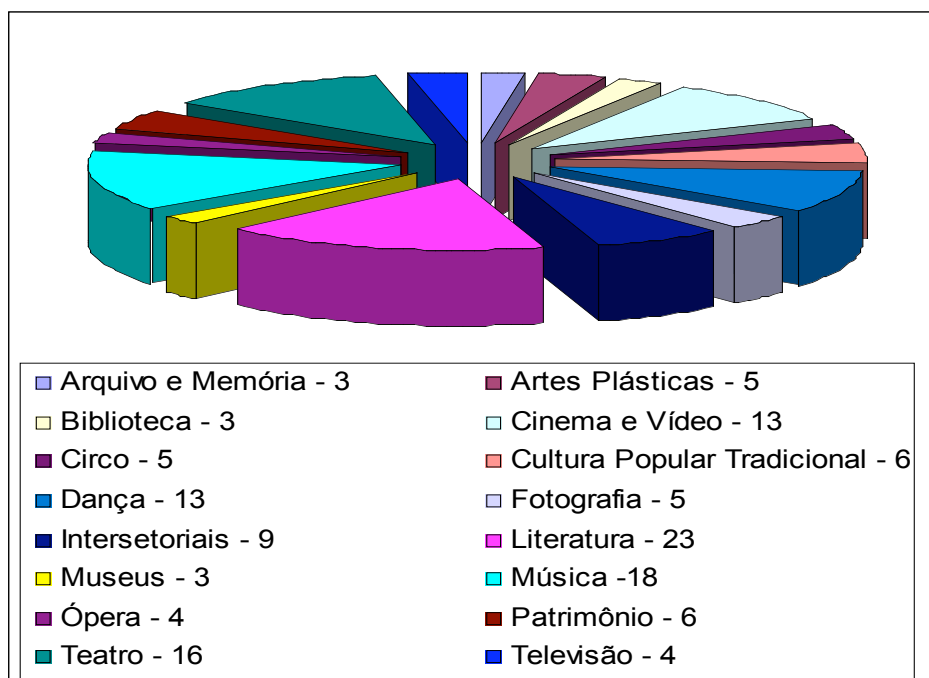


Figura 1 – Quadro de ações e programas realizados pela SCT por área artística.

Para uma melhor compreensão do conjunto de ações e programas governamentais, segue um breve descritivo de alguns dos principais projetos:

- Julho em Salvador: Mostra de filmes e vídeos, espetáculos de teatro, circo e dança, shows musicais, exposições de fotografia e artes plásticas, lançamentos de livros, oficinas e debates, realizada anualmente no mês de julho, como um festival de inverno de Salvador. Inicialmente tinha a pretensão de levar outras expressões artísticas para dentro dos museus do Estado (Abelardo Rodrigues, Palácio da Aclamação, MAM-Solar do Unhão e MAB), de forma a dinamizá-los. Progressivamente, foi transferido para o complexo cultural da Biblioteca Central dos Barris, onde teve suas últimas edições. Projeto de grande apelo para a população jovem de Salvador, foi realizado entre 1995 e 2003, promovendo mais de duzentos eventos para um público superior a cem mil pessoas, trazendo para Salvador artistas à época emergentes como Zeca Baleiro, Chico César, Nehle Franke, antes que se tornassem nomes consagrados;
- Editais de Montagem de Teatro e Dança: Os concursos de patrocínio de espetáculos são realizados desde 1995 com prêmios e valores variáveis,

sujeitos as disponibilidades orçamentárias anuais. Constituiu-se de concurso público para financiar montagens de teatro e dança, através da concessão de valor em dinheiro, exigindo em contrapartida a estréia e uma temporada mínima de apresentação dos espetáculos. Concentrado em Salvador, somente em 2003 foi inserido uma categoria específica para inclusão dos artistas do interior do Estado;

- Selos Fonográficos: Criados a partir de uma proposta do produtor musical Roberto Santana ao Governo da Bahia, através de dois selos – Sons da Bahia, Ponto de Partida – foram gravados mais de cem CDs de artistas, bandas, orquestras e filarmônicas dos estilos e gêneros variados, com o objetivo de resgatar e registrar expressões musicais emergentes ou tradicionais com reduzida inserção na mídia e no mercado. Foi alvo de muitas críticas pela não realização de seleção pública de projetos, já que a curadoria era feita por Roberto Santana como consultor dos selos. Apesar da ausência de critérios democráticos de acesso e participação, legaram-se obras importantes e sem inserção mercadológica, como as gravações das filarmônicas e das canções da lavoura cacaueteira e dos pescadores e ribeirinhos do Rio São Francisco. Houve um terceiro selo, o Emergentes da Madrugada, em parceria com a Secretaria da Fazenda, no qual os custos de prensagem eram divididos entre os artistas e as duas secretarias, cabendo ao estúdio a produção e distribuição dos discos. A parceria iniciada com a Secretaria da Fazenda para implantação do Fazcultura e, anos depois, na realização do projeto “Sua Nota É O Show”, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, criaram as condições favoráveis para que aquela Secretaria se envolvesse diretamente com um projeto específico da área cultural;
- Circuladô Cultural: Projeto criado em 2003 com o objetivo de promover o intercâmbio entre os artistas baianos nas áreas de teatro, dança e música, tinha três vetores de circulação de espetáculos, oficinas e workshops: grupos de interior para se apresentar na capital, grupos da capital para se apresentar no interior e grupos do interior para se apresentar em outras localidades do interior, selecionados através de edital público. Em quatro anos de existência,

realizaram-se mais de quinhentas apresentações, com um público superior a cem mil espectadores;

- PopulAção Cultural: Com a premissa de promover a inclusão sociocultural de comunidades dos bairros populares e periféricos de Salvador, o projeto tinha por estratégia a interlocução com associações comunitárias que têm como foco a arte e, a partir dessas entidades, cinco linhas de ação eram desenvolvidas: oficinas, grupos de convivência, passe-livre para assistir espetáculos (ingressos gratuitos mais vale-transporte), serviço de apoio às iniciativas das entidades e criação de um banco do empreendedor. Dos 140 bairros de Salvador, foram escolhidas apenas dez comunidades para a implantação das Unidades de Cultura Popular, em face de restrições orçamentárias;
- Quarta Que Dança: Projeto de exibição de espetáculos de dança sediado no Espaço Xisto Bahia, promoveu entre 1998 e 2006 a apresentação de quase uma centena de coreografias e performances, majoritariamente baianas, mas mantendo também uma ação de intercâmbio com outros centros de pesquisa e criação coreográfica, responsável pela vinda de companhias nacionais e estrangeiras à Bahia, como Verve Cia. de Dança (PR), Cia. Oito Nova Dança (SP), Cia. Vata (CE), Compagnie Az-Art (França) e Clyde Morgan (EUA);
- Terça da Boa Música: Exibição de shows musicais no Teatro ACBEU, em Salvador, com novos talentos e nomes consagrados da música baiana e brasileira, foi realizado de 1995 a 2002 e revelou, para a Bahia, nomes ainda não consagrados à época, artistas como Edson Cordeiro, Ana Carolina, Daúde, Zélia Duncan e Lenine. Foi interrompido na gestão de Armindo Bião na Fundação Cultural do Estado por se considerar que seu formato dava mostras de saturação. O declínio dos indicadores de públicos e shows realizados, constantes do Relatório de dez anos de Gestão da Secretaria da Cultura e Turismo, converge com esta versão;
- Programa Editorial: Iniciado em 1995 com cinco linhas editoriais, em 2004 atingiu onze linhas e trezentos e setenta e três títulos, de categorias e gêneros diversificados como cordel, dramaturgia, memória, história, ficção e documental. Os títulos editados eram distribuídos para a rede de bibliotecas do

Estado e colocados à venda nas livrarias do Espaço do Autor Baiano (Pelourinho e Biblioteca Central). O autor também recebia uma cota da edição;

- Concurso de Obras Audiovisuais: Criado em 2000, contava com quatro vertentes de premiação: vídeo-realizador iniciante, vídeo-documentário, curta-metragem e longa-metragem e possibilitou a realização de cerca de trinta obras audiovisuais no período, dentre os quais o premiado “Eu Me Lembro” do cineasta baiano Edgar Navarro, grande vencedor da última edição do Festival de Cinema de Brasília;
- Pólo de Teledramaturgia da Bahia – Pote: Motivado pela perspectiva de regionalização da TV, o Pote foi iniciado em 2003 com a realização de oficinas de televisão e radionovela, com profissionais consagrados da televisão brasileira, para qualificação de atores, diretores, roteiristas e técnicos, com o objetivo de ativar um mercado local de teledramaturgia. Foram produzidos seis teledramas, intitulados Cenas da Bahia, e, depois, uma série de microdramas exibidos na TVE.

Além das iniciativas aqui destacadas, uma significativa quantidade de projetos e ações foi promovida no período, alguns de caráter episódico, mas a maioria em perspectiva continuada. A relação dos demais projetos encontra-se no Anexo B. Para dar conta de tantas ações, o investimento foi vultoso. O porte dos gastos realizados pela Secretaria da Cultura e Turismo no período de 1995-2004, consolidados no relatório de gestão já citado e visualizados na figura a seguir, dá a medida do quanto foi vasto o repertório de iniciativas governamentais na atividade cultural:

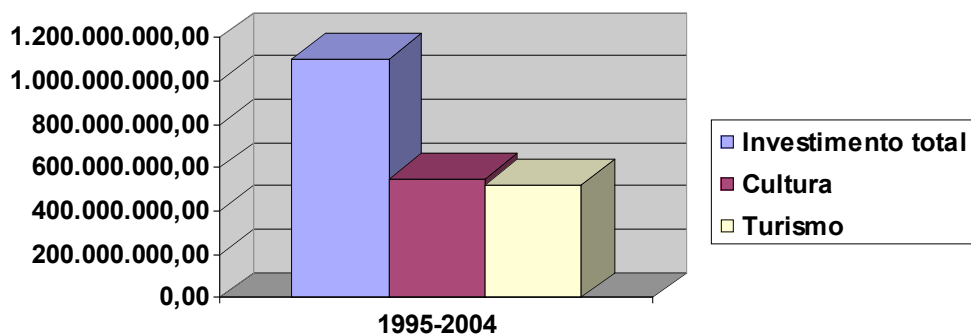


Figura 2 – Investimento feito pela Secretaria entre 1995 e 2004. Valor total e por área

No período em referência (dez anos), cerca de R\$ 1,1 bilhão foi investido pela Secretaria, sendo R\$ 550 milhões na área de cultura (51%) e R\$ 523 milhões na área de turismo (49%). Contudo, cumpre esclarecer que não estão computados recursos de outras fontes, aplicados através de outros órgãos em serviços e obras de infra-estrutura turística (estradas, saneamento, aeroportos, etc.). Cerca de R\$ 2,2 bilhões (US\$ 1,32 bilhão), a maior parte procedente de fundos e programas do Governo Federal e de financiamentos internacionais obtidos junto ao Bando Mundial – BIRD e ao Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, foram aplicados no Programa de Desenvolvimento Turístico – Prodetur e em outras ações de governo que beneficiavam o turismo.

Um dos mais visíveis tentáculos do investimento governamental, responsável por cerca de 1/5 dos valores aplicados na atividade cultural, foi o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – Fazcultura. O programa foi objeto de uma extensa pesquisa por parte de Mariella Pitombo Vieira (2004). Certos aspectos relevantes precisam ser reiterados na medida em que, enquanto parte das ações integrantes da criação da secretaria, tem interface com nossa análise.

Criado pela Lei nº 7.015, de nove de dezembro de 1996, passou a vigorar, a partir de janeiro de 1997, com a finalidade de apoiar a realização das atividades artístico-culturais de setores com dificuldade de obterem financiamento e sustentabilidade no mercado, dentre eles o teatro, a dança, o circo, a ópera, a edição e a literatura, as artes plásticas, o folclore, o artesanato, as manifestações tradicionais, os museus e arquivos, a fotografia, o audiovisual e a música de caráter não-comercial.

A renúncia fiscal do Estado começou em R\$ 5 milhões. À proporção que o programa foi sendo implementado, os valores foram sendo modificados e ampliados em face da crescente demanda dos produtores e artistas, até que, em 2004, atingiu o teto vigente de R\$ 13 milhões, representando um aumento global de 128%.

O incentivo por projeto nas áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais, Literatura, Música e Manifestações Tradicionais era limitado a R\$150.000,00, que acrescido dos 20% de recursos próprios do patrocinador elevava o valor para R\$ 187.500,00. As áreas de Cinema, Arquivo, Biblioteca, Museu e Bens Móveis e Imóveis, dadas as suas especificidades, tinham tratamento diferenciado, sendo os valores maiores, de acordo com a tabela a seguir:

Tabela 3 – Percentuais de incentivo por faixa de valor

Faixas de Valor Total do Projeto	Incentivo Máximo	Patrocinador
Até R\$500.000,00	80%	20%
De R\$500.000,01 a R\$600.000,00	75%	25%
De R\$600.000,01 a R\$700.000,00	70%	30%
De R\$700.000,01 a R\$800.000,00	65%	35%
De R\$800.000,01 a R\$900.000,00	60%	40%
De R\$900.000,01 a R\$1.000.000,00	55%	45%

A criação e manutenção do Fazcultura têm sido objeto de polêmicas e críticas, ainda que o impacto de pouco mais de R\$ 100 milhões aplicados em projetos culturais nos últimos dez anos represente um ganho considerável à dinamização do campo da criação e produção cultural. De fato, a ressonância econômica do advento da lei de incentivo estadual é expressiva. Mas, foi necessário o estabelecimento do contraditório que as críticas proporcionaram para que o programa fosse aprimorado.

Quando o Fazcultura foi implantado, não havia critério algum que priorizasse ou estabelecesse cotas de captação por áreas de expressão artística. O segmento da música de entretenimento e da festa, com sua reconhecida capacidade de articulação e empreendimento comercial, rapidamente se apoderou dos dispositivos do programa e soube fazer uso de seu poder de marketing. Em decorrência dessa distorção, ocorreu uma elevada concentração de recursos para atividades relacionadas à produção de eventos ligados ao carnaval e aos festejos juninos, sobretudo no período de 1997 a 2000.

Não obstante serem as maiores expressões da emergente indústria cultural baiana e disporem de perspectiva econômica sustentável, tais atividades levavam ao esgotamento dos recursos reservados à renúncia fiscal em poucos meses, deixando os produtores e proponentes de projetos das demais áreas artísticas sem recursos disponíveis, ainda que tivessem despertado o interesse de empresas patrocinadoras. A grita foi geral, com ampla repercussão na imprensa, alcançando a proporção de um debate público, com repercussão nas hostes político-administrativas do governo. As críticas, reclamações e denúncias contribuíram para o desgaste do secretário executivo do programa, Cláudio Taboada, que pediu demissão e mudou-se para São Paulo onde foi atuar na iniciativa privada.

A pressão levou, ainda, a Secretaria a realizar dois encontros com representantes da comunidade artístico-cultural, nos quais foram discutidos publicamente os critérios de inscrição e avaliação de projetos, assim como a já citada concentração de projetos patrocinados. Como resultado desta discussão, procedeu-se a primeira grande modificação nas normas do Fazcultura, que resultou em novo regulamento. Em outubro de 2000, foi editada e publicada a Resolução nº 344/2000, prevendo novos critérios para a avaliação de projetos em 2001, a distribuição de recursos entre as áreas de atuação e as normas para preenchimento e encaminhamento da prestação de contas.

A partir daí, anualmente, foram editados e publicados seguidos decretos e resoluções alterando critérios e modificando percentuais de captação por área, de acordo com os instrumentos adotados pela Secretaria Executiva do Fazcultura de conferir cada área percentual de acordo com a capacidade de captação demonstrada no exercício anterior.

Em relação à organização de festas juninas e eventos carnavalescos, foi estabelecido que somente os blocos afros e de índio poderiam captar recursos, ficando proibido qualquer projeto que contemplasse infra-estrutura para o carnaval e blocos de trio. Por outro lado, as festas juninas estariam limitadas a um projeto por prefeitura, para a realização de manifestações tradicionais de São João e São Pedro (tablado para apresentação de quadrilha e de grupos de “farró pé de serra”⁶) a um custo que não poderia ultrapassar R\$ 12 mil reais. Até o final da gestão de Gaudenzi não foi produzida alteração substantiva na regulamentação do Fazcultura.

A compreensão dos fatos e ocorrências aqui relatados permite deduzir que, a despeito das tensões existentes nas relações entre o meio cultural e o poder político, eventualmente marcadas pelo acirramento dos ânimos e estabelecimento de conflito, a gestão de Gaudenzi evidenciou uma busca de articulação e entendimento com setores do campo da criação e produção cultural.

Por fim, antes de passarmos às considerações finais, cumpre destacar que a gestão da Secretaria empreendeu um esforço de manutenção de ações e programas que, sob a perspectiva da estabilidade, reverteu em conquistas alcançadas em termos orçamentários e programáticos. Muitos dos programas da Secretaria e vinculadas foram executados sem interrupções por vários anos seguidos, sustentando, para o meio cultural, uma perspectiva de

⁶ Trio formado por músicos com os seguintes instrumentos: sanfona, zabumba e triângulo. Este é o formato consagrado para a execução do repertório tradicional de canções do sertão nordestino, abrigados no gênero denominado de farró e que abriga variações como o “xote”, o “baião”, o “xaxado”, o “côco”, a “embolada”, etc. A esse formato é comumente atribuído o sentido de autenticidade.

continuidade política e administrativa, que contribuiu, por exemplo, para que a criação do Fundo Constitucional de Cultura (Funcultura), em 2005, não implicasse a extinção da lei de incentivo (Fazcultura), como aconteceu em outros estados brasileiros. A estabilidade alcançada trouxe o delineamento mais claro da interface das instituições governamentais com o meio cultural. Por outro lado, foi maior o desgaste, na medida em que a persistência no tempo das práticas e da filosofia da ação governamental ofereceu elementos mais vulneráveis à análise e crítica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percorrido o trajeto na busca para desvelar, compreender e correlacionar os fenômenos decorrentes das mudanças ocorridas nos campos da criação e produção cultural com a criação da Secretaria da Cultura e Turismo, pudemos verificar que um vasto empreendimento de modernização turística e cultural foi realizado pelo grupo que ocupou o poder político estadual durante dezesseis anos (1991 a 2006). Tal empreendimento se deu em consonância com a compreensão dos novos papéis do Estado no âmbito do sistema da produção cultural e da convergência entre economia e cultura como principais sintomas das transformações institucionais que vinham e continuam ocorrendo em escala global no campo da produção cultural.

A criação da Secretaria da Cultura e Turismo levou em conta a constituição de uma Bahia formatada como produto a partir dos seus compostos identitários, tendo por mola mestra a imbricação da cultura com o turismo como esteio de um macro projeto de desenvolvimento. O aporte de uma massa de recursos vultosos, inéditos para a área, assegurou as condições de implementação desse projeto, ao mesmo tempo em que pode ser lido como a evidência do tratamento preferencial que a agenda turístico-cultural teve nesse período de gestão pública estadual.

O enlace entre cultura e turismo, como pudemos recapitular, foi uma agenda com antecedentes na história do governo estadual baiano para além do período e do ciclo político do grupo liderado pelo Senador Antonio Carlos Magalhães, mas foi em suas gestões que o aproveitamento dessa interface teve sua maior potencialização em favor de uma estratégia de desenvolvimento econômico.

A umbilical relação de Gaudenzi com o turismo, presidente da Bahiatura em três períodos (1979-1983; 1983-1987; 1991-1994), antes de tornar-se secretário da Cultura e Turismo igualmente por três períodos (1995-1998; 1999-2002; 2003-2006), sem dúvida prestou contribuição fundamental para a constituição desse enlace peculiar. Mas, para além das questões dos arranjos, composições e remanejamentos internos de poder, o projeto hegemônico do grupo carlista tinha sintonia com o crescente mercado de bens e serviços de lazer e entretenimento em escala global.

Em nível local, esse mercado emergiu através do florescimento de movimentos artístico-culturais relacionados à espetacularização dos compostos identitários da propalada baianidade, ou seja:

1. pela irrupção de um teatro na Bahia cada vez mais profissionalizado e direcionado ao mercado;
2. pela explosão do fenômeno da *axé music* que conformaria a produção musical baiana para uma inserção mercadológica em nível nacional e internacional;
3. pela consolidação do empresariamento da festa e do negócio do carnaval, transformado em produto de exportação e, ao mesmo tempo, em fator de atração e geração de demanda turística.

Esse projeto político foi objeto de crítica e oposição sistemáticas, tanto dentro de setores do meio artístico-cultural, quanto no meio político institucional. Ao mesmo tempo, a apreciação feita por pesquisadores e estudiosos, em sua maioria, foi de recusa aos pressupostos desse projeto. Exemplo emblemático desse pensamento pode ser encontrado em Mariela Pitombo Vieira, sobre a criação da secretaria quando ela afirma que a imbricação da cultura com o turismo pelo governo baiano de então era um mero pretexto para justificar a “relevância conferida pelo governo em incensar e estimular a suposta “vocação” da Bahia como pólo privilegiado e de “efervescente” produção cultural.” (VIEIRA, 2004). O sentido restritivo do pensamento emanado pela pesquisadora   reiterado quando ela afirma que para tal a o governamental: “Encontrava-se nessa espécie de *patch-work* discursivo as justificativas mais plausíveis para o deslanche do programa “inovador” que ora a nova gestão se incumbia de realizar“ (idem VIEIRA, 2004).

As aspas encontradas não são no trecho destacado acima, mas ao longo de todo o extenso texto de Vieira (2004), ilustram graficamente o quanto a adjetiva o foi apropriada para, utilizada como recurso ir nico, problematizar, contestar e desaprovar a concep o, os modelos e as práticas levadas a termo pelo projeto hegemônico do grupo carlista para a área da cultura.

Por outro lado, as profundas mudanças ocorridas no campo da cultura tendem a esvaziar cada vez mais o pressuposto de que somente a tradi o e a permanência   que podem favorecer a experiência da identidade. Persistir na sustentac o desse paradigma parece insistir num caráter romântico, est tico e apocalíptico de uma visão que soa, cada vez mais, anacrônica diante do inexorável quadro de mudanças.

Não há como deixar de reconhecer que algo mudou na cultura a partir das transformações tecnológicas, da comunicação cada vez mais globalizada, da reconfiguração do sistema econômico cada vez mais integrado e flexibilizado, da nova ordem geopolítica mundial. A globalização é uma realidade ímpar de compreensão espaço-temporal, de integração econômica e de crescente fragilização do estado-nação em direção a uma interdependência cada vez maior. A evidência dessa interligação ocorre, com mais clareza, no campo econômico: uma variação ocorrida em março de 2007, no quadro de indicadores da bolsa de Xangai sobre o fôlego dos investimentos chineses, a poupança interna e a inflação da mais nova economia emergente do mundo capitalista, levou à imediata queda de todas as bolsas de valores do mundo, quadro que só foi alterado alguns dias depois quando, da mesma China, vieram novas informações, dessa vez, mais animadoras, desfazendo o quadro de apreensão anterior.

Entretanto, apesar de planetária, a globalização não se desenvolve de forma uniforme e linear. Em muitos casos, tem havido até o acirramento e recrudescimento de problemas secularizados de miséria, fome e guerra. No domínio específico do campo cultural, ainda que a globalização ofereça e institua a experiência de uma cultura internacional-popular homogeneizada, no dizer de Renato Ortiz (1994), ela não tem sido capaz de eliminar as diferenças. Por mais que institua a multiplicidade como discurso e valor, não se consubstancia necessariamente em um pluralismo cultural, haja vista que tais diferenças são reguladas pelo poder do mercado.

Em decorrência desses novos paradigmas, a produção e a circulação de bens simbólicos tende a se tornar cada vez mais subordinada à lógica negocial. Em alguns estudiosos, como Canclini e Hall, chega a haver um temor de que a criação artística e cultural passe a ser submetida aos parâmetros mercantis. Não desconhecendo o poder da “grana que ergue e destrói coisas belas”⁷, duvidamos que a subjetividade humana venha a ser tutelada tão somente por implicações econômicas. Muitas das atividades culturais decorrem, fortemente, da vivência sócio-comunitária, sobretudo aquelas de raiz tradicional-popular. Ainda assim, reconhecemos que a predominância do consumo sobre a produção, no campo cultural, pode gerar, como adverte José Marcio Barros, “uma ditadura da renovação e do divertimento” (BARROS, 2000), na medida em que a cultura venha a ser dominada pelos valores da indústria do lazer e do entretenimento e tenha que atender ao imperativo da novidade e do descarte.

⁷ VELOSO, Caetano. *Sampa. Disco Muito*, Continental, 1978.

A dinâmica cada vez mais intensificada da circulação de novos parâmetros e valores formadores de padrões culturais acirra o quadro de insegurança e fragilidade por parte dos intelectuais e estudiosos da cultura diante da necessidade de apreender os fenômenos ocorridos, como se pode perceber pela análise de Stuart Hall (1997) no livro “Identidade Cultural na Pós Modernidade”: “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, (...) pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas (...) de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente”.

O desafio que se coloca como campo de estudo e, por extensão, como campo de formulação e articulação textual para uma política pública de cultura, está em entender as relações de força e de poder entre as diferentes esferas da experiência cultural – o local, o regional, o nacional, o transnacional, o global – e as novas configurações simbólicas decorrentes das mudanças ocorridas na geopolítica, sobretudo, nos campos econômico e ideológico.

Como já afirmamos, a criação da Secretaria da Cultura e Turismo configurou-se como um empreendimento político do grupo carlista que, atento aos fenômenos decorrentes das transformações ocorridas em escala global na tríade cultura-economia-política, imbricou cultura e turismo no centro de uma macroagenda de desenvolvimento para maximizar o aproveitamento do potencial mercadológico de tais setores e, ao mesmo tempo, capitalizar os diversos dividendos políticos desta forma de atuação.

A implementação dessa agenda lançou mão de um repertório vasto de instrumentos, cuja tônica foi a diversidade de programas e ações articulados em perspectiva tentacular de abranger o mais possível os muitos nichos da criação e produção cultural baiana. Não deixa de ser intrigante que tamanha capilaridade de interseção com o meio artístico-cultural se deu com relativa ausência de instancias consultivas e participativas desse mesmo meio na formulação do feixe programático da ação governamental. Foram programas pensados, concebidos e articulados a partir dos quadros técnicos dos meandros das instituições de governo, que iam ao encontro das demandas e necessidades do meio, sem que este tivesse sido prioritariamente instado a opinar e deliberar sobre a tônica das ações.

Sem dúvida isso reflete o substrato ideológico do grupo carlista, cuja formação histórica se deu em setores da política que não contavam com a participação organizada dos movimentos e setores populares. Por outro lado, tal conduta guarda relação de coerência com a filosofia e os modos de pensar do grupo. Ainda assim, como observamos no decorrer desta

dissertação, os gestores da secretaria foram, progressivamente, incorporando a criação de espaços de interseção com setores representativos do meio para articulação de seus programas. Como evidência dessa abertura, a secretaria promoveu, no Centro de Convenções da Bahia, o I Encontro com a Cultura, em 2002, no qual foram reunidos artistas, intelectuais, gestores, produtores e demais profissionais do meio artístico-cultural, com a finalidade de colher subsídios para a elaboração dos planos plurianual (2004-2007) e quinzenal (2007-2021) para a área da cultura.

A robustez da agenda capitaneada por Gaudenzi constituiu um legado institucional portentoso e imprimiu um compêndio de realizações na área da cultura de grande expressividade. Tais realizações se inscrevem na noção preconizada por Yúdice de cultura como *recurso*. O conjunto de ações e programas implementados na gestão em análise tinha por pressuposto fundamental a função de promover a melhoria social e econômica da Bahia, seja pelo aproveitamento do viés capitalista de alguns setores em favorecimento da uma emergente indústria cultural, seja pelo fortalecimento da auto-estima da população, através do aproveitamento da empatia, das quais as atividades artístico-cultural são portadoras.

Corroborando ainda para a comprovação de que o cerne da política cultural concebida e implementada por Gaudenzi e equipe se relacionava à noção de *recurso* em citação, o fato de que esta política foi demarcada estruturalmente por uma racionalidade econômica, de tal forma que “o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento em cultura e seus resultados” (YÚDICE, 2004), foram tratados com a prioridade destacada pelo autor em referência, ao mesmo tempo em que guardavam relação conceitual com aspectos da ideologia liberal, no que concerne ao destaque dado ao fato econômico da atividade cultural e à perspectiva engendrada de se alcançar a auto-sustentabilidade.

Este período da gestão pública estadual baiana reflete a noção de governabilidade de Foucault, por ele definida quando coisas como “o clima, a riqueza, a doença, a indústria, as finanças, os costumes, e assim por diante, precisaram ser ordenados, calculados por meio de estatísticas e gerenciados pelos saberes da disciplina” (FOUCAULT, 1991). O extenso ordenamento e gerenciamento do campo da criação e produção cultural baiana levado a termo pela gestão em análise, demandou um repertório de instrumentos e procedimentos de planejamento e gestão, estruturados a partir de campos detentores de conhecimento como as universidades, os organismos nacionais e internacionais, as instituições públicas e privadas, assim como da própria cultura corporativa do setor público.

O tempo, certamente, vai encarregar-se de oferecer uma visão mais expandida sobre os impactos dessa agenda nos modos de ser, de viver, de se expressar dos baianos. A derrota do grupo carlista nas eleições de 2006, levando a assunção ao poder pelos setores que, até então, militavam na oposição, certamente irá reconfigurar o norteamento da política pública de cultura, o que, possivelmente, tornar-se-á mais claro à medida que a gestão dos novos ocupantes do poder evidenciar, através de ações e resultados, a tônica de seus postulados conceituais e programáticos, erigindo um termo possível de comparação e mensuração das similaridades, diferenças e inovações entre duas agendas políticas que se pretendem distintas.

O essencial é que o debate em torno da cultura ultrapasse a discussão restrita a questões como leis de incentivo e sua reformulação. A circunscrição do debate a este tema e a tímida mobilização em favor de melhores dotações orçamentárias para a cultura mostram que há muito o que se conquistar em termos de articulação e organização. O caráter estratégico da cultura como elemento de afirmação e diferenciação de toda uma coletividade ainda permanece ao largo de uma participação mais ampla. Enquanto toda a sociedade não incorporar o tema da cultura como elemento estruturante da vida social, as agendas setoriais permanecerão se alternando no centro da formulação das políticas públicas, sem que se alcance um lugar mais dilatado para o entendimento e compreensão efetiva e transversal da cultura.

Para tanto, é essencial recuperar e ampliar a abrangência da discussão. A universidade deve resgatar seu papel e sua contribuição na discussão e na formulação das políticas de cultura. O que se projeta como ideal é uma participação muito mais ampla dos diversos setores sociais, em condições de ação e interlocução exponencialmente melhores que os atuais. Assim, o estabelecimento de políticas públicas para a cultura tem de ter como centro sua dimensão política. A cultura tem um papel fundamental na reorientação do processo de desenvolvimento baseado na justiça social, que é o anseio de todos os brasileiros. Temos de enfrentar a “naturalização da desigualdade”, expressão cunhada pelo economista Ricardo Henriques e que evidencia o quanto ainda encontramos a prevalência dos interesses privados e das soluções imediatistas e restritas a poucos, sobre as necessidades de um corpo social diverso a quem se nega o direito de emancipação cultural e visibilidade pública.

Por fim, entendemos que o aperfeiçoamento do processo democrático brasileiro tem que garantir políticas públicas de cultura que assegurem o reconhecimento e a visibilidade das diversas práticas culturais de nosso povo e que as focalizem como capital cultural relevante ao desenvolvimento sustentável do país. Não há direitos humanos, tampouco democracia sem

justiça cultural, sem que se assegure o direito à visibilidade, à diferença e à dignidade cultural.

A escolha por fontes oficiais do governo (leis, projetos, relatórios, informes, publicações diversas) e pela entrevista de alguns de seus representantes limitou nossa análise, ainda que tenhamos procurado cotejar as informações advindas dessas fontes com outros conjuntos de dados, sobretudo, aqueles que poderiam oferecer a perspectiva do contraditório. Por fim, o fato de termos integrado por certo período de tempo a equipe técnica da gestão em análise, nos contemplou com a acessibilidade e a facilidade de perscrutar o campo de pesquisa em face da relação de proximidade, mas por outro lado limitou postular um lugar de distanciamento em nossa relação sujeito *versus* objeto de pesquisa. A clareza de que o tema não se esgota aqui enseja a perspectiva de que tal lacuna pode constituir-se em um novo desafio a ser enfrentado em outra oportunidade de investigação.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, F. **Cultura Brasileira**, EUB: Brasília, 1963.
- BAHIA (Estado). Secretaria da Cultura e Turismo. **Lei 6.812 de 18 de janeiro de 1995**. Cria a Secretaria da Cultura e Turismo, introduz modificações na estrutura organizacional da Administração Pública Estadual e dá outras providências. Salvador, 1996. Disponível em <www.ba.gov.br>. Acessado em 20/09/2006.
- BAHIA (Estado). Secretaria da Cultura e Turismo. **10 anos – Relatório de Gestão 1995-2004**. Egba: Salvador, 2005.
- BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.) **Organização e produção da cultura**. Salvador, EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- BARROS, José Márcio. **O Rodar do Moinho – notas sobre a Antropologia e o conceito de Cultura**. Caderno de Ciências Sociais, n.3, v.3, 1993, p. 5-14.
- _____. **Raízes e Antenas – Política Cultural, contemporaneidade e cidadania**. Revista Trabalhos de Antropologia e Etnologia, v.40, Porto, 2000, p. 71-76.
- BIÃO, Armindo. **Matrizes Estéticas da Baianidade**. In BIÃO, Armindo (Org.); PEREIRA, Antonia (Org.); CAJAÍBA, Cláudio (Org.); PITOMBO, Renata (Org.): Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade / GIPE-CIT. Ed. Annablume Editora. São Paulo, 2005, p. 15-30.
- BOTELHO, Isaura. **As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas**. Revista São Paulo em Perspectiva. São Paulo, v.15, n.2, abril/junho de 2001. Não paginado. Disponível em <<http://www.scielo.br>>.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**, Rocco: São Paulo, 1990.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 1998.
- CAPINAM, José Carlos. **Depoimentos**. In: FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis**. In: SERRA, Mônica A. (org). Diversidade cultural e desenvolvimento urbano. SP: Iluminuras, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural. Estudos avançados**. São Paulo: IEA - USP, v.9, n.23, p.71-84. 1995.
- _____. **Considerações sobre a democracia e os obstáculos à sua concretização**. In: TEIXEIRA, Ana Claudia Chaves, (Org.). Os sentidos da democracia e da participação. São Paulo: Instituto, Pólis, 2005. 128 pp. (Publicações Pólis, 47). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais**. Cortez Editora: São Paulo, 1991.
- COELHO, Teixeira. **Usos da Cultura. Políticas de Ação Cultural**, Ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1986.

- _____. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Iluminuras/Fapesp: São Paulo, 1997.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. Loyola: São Paulo, 1992.
- EAGLETON, Terry. **Versões de cultura**. In A idéia de cultura. Ed. Lisboa, temas e debates: Lisboa, 2003.
- FARIAS, Karina A. da Silva. **"Patifes", Profissionais e Persistentes. Papel da Peça "A Bofetada" no Processo de Profissionalização e Comercialização do Teatro Baiano**. Salvador, Programa de Pós-Graduação em Administração da UFBA, 1997 (dissertação de mestrado).
- FEIJÓ, Martin Cezar. **O Que é Política Cultural**. Coleção Primeiros Passos, Vol. 107. Brasiliense. 2ª Edição: São Paulo, 1983.
- FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. **Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia**. EGBA: Salvador, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Governmentality. In: BURCHELL, Graham; GORDON, Colin; MILLER, Peter (Ed.). *The Foucault effect: studies in governmentality*. p. 95-103. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- FRANCO, Aninha. **O teatro baiano através da imprensa – século XX**. FCJA; COFIC; FCEBA: Salvador, 1994.
- GAUDENZI, Paulo. **Cultura. De neófito a operário**. Omar G. Editora: Salvador, 2000.
- _____. Entrevista concedida a Sérgio Sobreira Araújo. Salvador, 13 de setembro de 2006.
- GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores. A música afro-pop de Salvador**.
- GÓES, FRED DE. **O País do Carnaval Elétrico**. Ed. Currupio: Salvador, 1982.
- HALL, Stuart. **Estudos Culturais e seu legado teórico**. In Da diáspora; identidades e mediações culturais. p.199-218. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- _____. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. p.79. Ed. DP&A, Rio de Janeiro, 1997.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. Ed. Loyola: São Paulo, 1989.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, Um Conceito Antropológico**. Jorge Zahar Editor. 18ª Edição: Rio de Janeiro, 2005.
- LEITÃO, Cláudia (organizadora). **Gestão Cultural. Significados e dilemas na contemporaneidade**. Publicado pelo Banco do Nordeste: Fortaleza, 2003.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. Edições Loyola. 8ª Edição: São Paulo. 2005.
- MACHADO, Geraldo. **Depoimentos**. In: FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. *Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia*. EGBA: Salvador, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **O Conhecimento Comum**. Ed. Brasiliense: SP, 1998.
- _____. **A Contemplação do Mundo**. Artes e Ofícios: Porto Alegre, 1995.
- _____. **No Fundo das Aparências**. Vozes: Rio de Janeiro, 1996.

- MALAGODI, Maria Eugênia. **Projetos Culturais: elaboração, administração, aspectos legais, busca de patrocínio**. Fazendo Arte Editorial: São Paulo, 1998.
- MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. **Participação política e conselhos de cultura: uma proposta**. In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). *Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural*. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.
- MATOS, Florisvaldo. **Depoimentos**. In: FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. *Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia*. EGBA: Salvador, 2004.
- MATSURA, Koïchio. **Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento**. UNESCO. Estocolmo, 2003. Disponível em <http://www.unesco.org.br/areas/cultura/areastematicas/culturaedesenvolvimento/index_html/mostra_documento>.
- MIGUEZ, Paulo. **Carnaval da Bahia: as tramas da alegria e as teias de negócios**. Programa de Pós Graduação em Administração da Universidade Federal da Bahia (Dissertação de mestrado): Salvador, 1996.
- MIRANDA, Nadja Magalhães. **Jornalistas em cena, artistas em pauta. Análise da cobertura jornalística dos espetáculos teatrais baianos realizados pelos jornais A Tarde e Correio da Bahia na década de 90**. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA(dissertação de mestrado): Salvador, 2001 .
- MONTENEGRO, Fernanda. In RITO, Lucia. **Fernanda Montenegro em o exercício da Paixão**. Rocco: Rio de Janeiro, 1990.
- MOREIRA, Altair José; FARIA, Hamilton. **Cultura e governança: um olhar transversal de futuro para o município**. In: FARIA, Hamilton, (Org.); MOREIRA, Altair; (Org.); VERSOLATO, Fernanda, (Org.). *Você quer um bom conselho? Conselhos municipais de cultura e cidadania cultural*. São Paulo: Instituto Pólis, 2005. 128p. (Publicações Pólis, 48). Disponível em <<http://www.polis.org.br/publicacoes.asp>>.
- MOURA, Milton. **Carnaval e baianidade - arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. 356f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Salvador, Facom -UFBA, 2001.
- MUYALERT, Roberto. **Marketing Cultural & Comunicação Dirigida**. Ed. Globo: Rio de Janeiro, 1995.
- NATALE, Edson e OLIVIEIRI, Cristiane. **Guia Brasileiro de Produção Cultural 2004**. Editora Zé do Livro. São Paulo, 2003.
- NETO, Manoel Marcondes Machado. **Marketing Cultural, das Teorias à Prática**, Ed. Ciência Moderna: Rio de Janeiro, 2002.
- NOVAES, Adauto (organização). **O Silêncio dos Intelectuais: cultura e pensamento em tempos de incerteza**. Ministério da Cultura. Brasília, 2005.
- NUSSBAUMER, Giselle M. **O Mercado Cultural em Tempos (Pós) Modernos**, Editora UFSM: Santa Maria, 2000.
- OLIVIERI, Cristiane Garcia. **O Incentivo Fiscal Federal à "Cultura e o Fundo Nacional de Cultura como Política de Estado: Usos da Lei Rouanet 1996-2002**. p. 129. ECA/USP, dissertação de mestrado, São Paulo, 2002.

- ORTIZ, Renato e outros. **Marketing Cultural: Um Investimento com Qualidade**, Informações Culturais: São Paulo, 1998.
- _____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 4ª Reimpressão da 5ª Edição. Brasiliense. São Paulo, 2003.
- _____. **Mundialização e cultura**. 2. ed. Brasiliense: São Paulo, 1994.
- PINTO, V. **Comunicação e Cultura Brasileira**, Ática: São Paulo, 1986.
- PIVA, Glauber. **A sustentabilidade da produção cultural**. Disponível em <<http://www.culturaemercado.com.br>> Acessado em 06/02/2007.
- PORTO, Marta. **Por uma política pública de cultura**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br>> Acessado em 20/09/2005.
- REIBER, Eulâmpia. **Depoimentos**. In: FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- REIS, Ana Carla Fonseca. **A Economia da Cultura**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br>> Acessado em 20/09/2005.
- RISÉRIO, Antonio. **“Laboratório baiano perde sua audácia e seu brilho”**. Estado de São Paulo, Caderno 2. São Paulo, 17 jun. 2001. (Entrevista).
- RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Idade Mídia**, Edufba: Salvador, 1995.
- _____, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais entre o possível e o impossível**. In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no II Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – II ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT/UFBA, 03 a 05 de maio de 2006.
- _____, Antonio Albino Canelas. **Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea**. Bahia Análise & Dados; Leituras da Bahia I. Salvador: Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais – SEI, Secretaria de Planejamento, Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia. V.9, n.4. 2000.
- _____. Antonio Albino Canelas. **Dos sentidos do marketing cultural**. Textos de Cultura e Comunicação. Salvador, Departamento de Comunicação/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da UFBA, n.37-38, dez.1997, p. 109-122.
- RUBIM, Linda (organizadora). **Organização e Produção da Cultura**. Coleção Sala de Aula. Edufba. Salvador, 2005.
- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. p.11-31. Cia. das Letras. São Paulo, 1995.
- SARNEY, José. **Incentivo à cultura e sociedade industrial**. In: JELÍN, Elizabeth e outros. Cultura e desenvolvimento. Rio de Janeiro, Fundo Nacional de Cultura, 2000. p. 27-44.
- SARKOVAS, Yacoff. **Cultura Tributária**. In: Jornal Valor Econômico, 11/07/2003 - São Paulo - SP. Disponível em <http://www.articultura.com.br/info_biblioteca.htm>.
- SILVA, Frederico A. Barbosa da. **Notas sobre o Sistema Nacional de Cultura**. Texto para Discussão nº 1080. Brasília, IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, março de 2005. Disponível em <<http://www.ipea.gov.br>>.
- SILVA, Juremir Machado. **Muita além da liberdade**. Artes e Ofícios: Porto Alegre, 1991.

- _____. **Anjos da Perdição: futuro e presente na cultura brasileira.** Sulina: Porto Alegre, 1984.
- SOBREIRA, Sérgio. **Públicos e Mercados Culturais.** In: RUBIM, Linda (org.) Organização e produção da cultura. Salvador, EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- SOUZA, Américo de. **Ética e técnica na cultura contemporânea.** Universidade da Beira Interior, 1998.
- TAVARES, Luis Henrique Dias. **Depoimentos.** In: FONSÊCA, Ana Lucia Reis e outros. Memória da Cultura: 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia. EGBA: Salvador, 2004.
- VAZ, Gil Nuno. **Marketing Institucional: o mercado de idéias e imagens.** Pioneira: São Paulo, 1995.
- VIEIRA, Mariella Pitombo. **Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura.** dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia da Bahia, 2004.
- WAINBERG, Jacques A. **Turismo e comunicação: a indústria da diferença.** Ed. Contexto. São Paulo, 2003.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo.** Edição de Antônio Flávio Pierucci. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.
- YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura. Usos da cultural na era global.** Humanitas. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Relação de equipamentos culturais por localidade beneficiados com obras e serviços de construção, reforma, recuperação e requalificação, realizados com investimento total ou parcial pelo governo da Bahia no período de 1991 – 2006.

EQUIPAMENTO	MUNICÍPIO
1. Academia de Letras da Bahia	Salvador
2. Auditório e Cine-Teatro do MAM/Solar do Unhão	Salvador
3. Auditório e Casa de Anísio Teixeira	Caetité
4. Auditório e Memorial do Centro Comunitário Pedro Batista	Santa Brígida
5. Biblioteca Anísio Teixeira	Salvador
6. Biblioteca Infantil Monteiro Lobato	Salvador
7. Biblioteca Jorge Calmon	Salvador
8. Biblioteca Juracy Magalhães	Salvador
9. Biblioteca Pública do Estado	Salvador
10. Biblioteca Thales de Azevedo	Salvador
11. Casa da Música da Bahia (Parque do Abaeté)	Salvador
12. Centro Cultural de Acajutiba	Acajutiba
13. Centro Cultural de Plataforma	Salvador
14. Centro de Cultura Adonias Filho	Itabuna
15. Centro de Cultura Amélio Amorim	Feira de Santana
16. Centro de Cultura Américo Simas	São Félix
17. Centro de Cultura Camilo de Jesus	Vitória da Conquista
18. Centro de Cultura de Alagoinhas	Alagoinhas
19. Centro de Cultura de Lauro de Freitas	Lauro de Freitas
20. Centro de Cultura de Mutuípe	Mutuípe
21. Centro de Cultura de Porto Seguro	Porto Seguro
22. Centro de Cultura e Teatro ACM	Jequié
23. Centro de Cultura e Teatro Guanambi	Guanambi
24. Centro de Cultura João Gilberto	Juazeiro
25. Centro de Cultura Olívia Barradas	Valença

(continuação)

EQUIPAMENTO	MUNICÍPIO
26. Centro Social e Cultural de Buritirama	Buritirama
27. Centro Social e Cultural de Saúde	Saúde
28. Cine Glauber Rocha	Salvador
29. Cine Teatro Amélia Amado	Itabuna
30. Cine Teatro de Belmonte	Belmonte
31. Cine Teatro de Cachoeira	Cachoeira
32. Cine Teatro de Piritiba	Piritiba
33. Cinema do Museu	Salvador
34. Concha Acústica – TCA	Salvador
35. Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado	Salvador
36. Espaço Mário Cravo Jr. / Parque de Pituacu	Salvador
37. Espaço Xisto Bahia	Salvador
38. Galeria Pierre Verger – Fotografia	Salvador
39. Instituto Histórico e Geográfico da Bahia	Salvador
40. Memorial da Baiana de Acarajé	Salvador
41. Memorial Irmã Dulce	Salvador
42. Memorial Menininha do Gantois	Salvador
43. Museu Abelardo Rodrigues	Salvador
44. Museu Carlos Costa Pinto	Salvador
45. Museu da Catedral Basílica	Salvador
46. Museu de Arte da Bahia – MAB	Salvador
47. Museu de Arte Moderna – MAM / Solar do Unhão	Salvador
48. Museu do Recolhimento dos Humildes	Santo Amaro
49. Museu e Cerimonial do Palácio da Aclamação	Salvador
50. Museu Hansen Bahia	Cachoeira
51. Museu Rodin	Salvador
52. Museu Temporal	Salvador
53. Núcleo de Incentivo Cultura de Santo Amaro	Santo Amaro
54. Parque das Esculturas do MAM	Salvador
55. Parque Histórico Castro Alves	Cabaceiras do Paraguaçu

(continuação)

EQUIPAMENTO	MUNICÍPIO
56. Quarteirão Cultural do Pelourinho	Salvador
57. Sala de Vídeo Alexandre Robato	Salvador
58. Sala do Cômico – TCA	Salvador
59. Sala Walter da Silveira – Cinema	Salvador
60. Sala XIV – Cinema	Salvador
61. Solar Rebouças	Mutuípe
62. Teatro Castro Alves	Salvador
63. Teatro do ICEIA	Salvador
64. Teatro Dona Cano	Santo Amaro
65. Teatro Gamboa	Salvador
66. Teatro Martin Gonçalves (UFBA)	Salvador
67. Teatro Miguel Santana	Salvador
68. Teatro Molière – Aliança Francesa	Salvador
69. Teatro Municipal	Valença
70. Teatro Santo Antonio (UFBA)	Salvador
71. Teatro Senac Pelourinho	Salvador
72. Teatro Vila Velha	Salvador
73. Teatro XVIII	Salvador

ANEXO B – Relação dos projetos e programas artísticos e culturais promovidos e realizados pela Secretaria da Cultura e Turismo no período entre 1995 e 2006⁸.

1. **Acústico TCA / Vozes da MPB** – séries de shows de voz e instrumento realizados nos anos de 2003 e 2004, com grandes nomes da MPB como Gal Costa, Nana Caymmi, Luis Melodia, Ney Matogrosso, Geraldo Azevedo, Wagner Tiso, João Donato, Emilio Santiago, Belchior, Toquinho, Leila Pinheiro e MPB4.
2. **Bahia Cultural** – revista em formato de agenda, é publicado mensalmente há vários anos pela Fundação Cultural do Estado para divulgação de eventos culturais realizados em Salvador no interior do Estado.
3. **Bahia em Cena** – Painel de programação dos espetáculos vencedores dos editais de montagem nas áreas de teatro e dança, realiza apresentações a preços populares para o público de Salvador e das cidades, onde o sistema estadual de cultural mantém centros culturais da rede de equipamentos do Estado.
4. **Bahia Singular e Plural** – série de programas de documentação das manifestações tradicionais e de cultura de raiz, gerou um rico acervo de vídeos e cd's com um extraordinário mapeamento da cultura popular do interior do Estado.
5. **Bahia Vista Por Dentro** – criado em 2002, o projeto realizou uma série de seminários e oficinas realizados em regiões do interior do Estado (Recôncavo, Litoral Sul, Chapada Diamantina, Nordeste e Baixo Médio São Francisco), através de parcerias com entidades públicas e privadas de níveis institucionais variados, com o objetivo de motivar e sensibilizar as comunidades e os poderes públicos locais para ações de resgate e recuperação do patrimônio material e imaterial do interior do Estado.
6. **Biblioteca Móvel** – vinculada a biblioteca de extensão, foi criada através de dois carros-biblioteca que visitam, semanalmente, dezesseis bairros e comunidades periféricas, levando cerca de mil títulos para empréstimos domiciliares e consultas.
7. **Biblioteca Para Todos** – programa de ampliação e melhoria da rede física de bibliotecas públicas, realizado em parceria com o Centro Brasileiro de Difusão do Livro e da Leitura – Sociedade Viva o Livro, expandiu o sistema estadual de bibliotecas para 297 municípios.
8. **Bienal do Livro da Bahia** – iniciada como Feira do Livro da Bahia em 1997, tornou-se bienal a partir de 2001 e já é a 3ª maior do gênero no país, atraindo expositores, editoras,

⁸ Fonte: Relatório de Governo – 10 anos de Secretaria da Cultura e Turismo 1995-2004.

livrarias, autores e o público interessado em literatura. Conta com programa de visita orientada para estudantes da rede pública.

9. **Boletim literário Letra** – publicação trimestral com temas de interesse da área de literatura.
10. **Brasil 500 anos** – série de eventos realizados em Porto Seguro e Salvador, em comemoração ao descobrimento do Brasil, desde o restauro do centro histórico de Porto Seguro e a construção do Centro Cultural e de Eventos da Costa do Descobrimento até a realização de um grande desfile em Salvador comandados pela carnavalesca carioca Rosa Magalhães e pelo ator e diretor teatral Amir Haddad, com participação de 3.300 atores, músicos, figurantes e celebridades como Ivete Sangalo, Popó, Armandinho, Martha Rocha e Martha Vasconcelos, dentre outros.
11. **Câmeras em Ação** – Apoio à realização de filmes e vídeos em território baiano, como “Central do Brasil” de Walter Salles, “Tieta” de Cacá Diegues, “Guerra de Canudos” de Sérgio Rezende, “Memórias Póstumas de Brás Cubas” de André Klotzel e “Samba Riachão” de Jorge Alfredo.
12. **Caminhada Axé** – cortejo cênico realizado na orla de Salvador, no trajeto inverso ao circuito do carnaval (Ondina – Barra), apresenta desde 1992 um desfile de grupos culturais tradicionais da capital e do interior, com o objetivo de contribuir para o resgate, o fortalecimento e a divulgação da cultura popular de raiz. A curadoria do evento é realizada através de pesquisa de campo, feita por técnicos da Fundação Cultural do Estado em visita a todas as regiões do interior do Estado.
13. **Censo Cultural** – já apresentado no corpo da dissertação.
14. **Centro Histórico de Porto Seguro** – Recuperação e Revitalização de sítio histórico e patrimônio cultural e arquitetônico.
15. **Centro Histórico de Salvador** – Recuperação e Revitalização de sítio histórico e patrimônio cultural e arquitetônico.
16. **Chapéu de Palha** – idealizado pela atriz e diretora Jurema Penna, objetiva a formação artística, a atualização cultural, o surgimento de grupos artísticos e a troca de experiências em comunidades do interior, através de oficinas de teatro e pesquisa sobre a história oral.
17. **Ciclo de Leituras Dramáticas do TCA** – realizado a partir de 2003 com o objetivo de criar um espaço para reflexão sobre o processo de produção teatral, através de novos textos e estéticas, com participação de diretores, atores e profissionais especializados.

18. **Cinema e Vestibular** – Em parceria com a Faculdade de Comunicação da UFBA, a Sala Walter da Silveira tem promovido desde 2004 a exibição de filmes indicados para as provas do vestibular da UFBA, com a realização de palestras de professores e debates com vestibulandos.
19. **Circuladô Cultural** – já apresentado no corpo da dissertação.
20. **Concurso de Obras Audiovisuais** – já apresentado no corpo da dissertação.
21. **Concurso Nacional para Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica da Bahia** – realizado desde 2002, premia seis instrumentistas a cada edição, concedendo ainda prêmio revelação e menção honrosa, culminando com a apresentação dos premiados com a orquestra sinfônica, como forma de incentivo e experiência para novos talentos da música de concerto.
22. **Contação de Histórias** – desenvolvido de 1995 a 2000, o projeto focou o estudo da literatura infanto-juvenil, através da contação de histórias tradicionais da literatura e de lendas, contos e cantigas de roda do repertório popular. Direcionado a professores, bibliotecários e alunos do ensino médio, deu origem ao Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura Infanto-Juvenil, que busca resgatar a oralidade.
23. **Criação Literária** – ciclo de oficinas realizados desde 1995, é destinado a profissionais de Letras, Filosofia, História e a professores e alunos do ensino médio, a partir da leitura e análise de textos, estudos da intertextualidade e comentários sobre aspectos teóricos dos gêneros e sua aplicação prática.
24. **DiVerso e Prosa** – programa criado em 1995 realiza nas escolas de Salvador e das principais cidades do interior do Estado encontros sobre vida e obra de autores brasileiros, seguidos de realização de oficinas artísticas.
25. **DocTV** – concurso destinado à premiação de documentário com temas relacionados à diversidade cultural, é realizado em parceria com o Ministério da Cultura/Secretaria do Audiovisual, Fundação Padre Anchieta/TV Cultura e Associação Brasileira de Emissoras Públicas. A cada ano seleciona dois projetos que são co-produzidos com a TVE e depois são veiculados na série Brasil Imaginário, em rede nacional.
26. **Edital de Premiação para Teatro e Dança** – já apresentado no corpo da dissertação.
27. **Educação Patrimonial** – Ações educativas realizadas através de convênios com entidades nacionais e internacionais como o Conselho Internacional para Monumentos e Sítios Históricos da UNESCO, a Universidade Politécnica de Valencia (Espanha), UFBA, UCSal, UNEB, para promoção de cursos, seminários, palestras e atividades de

qualificação e capacitação de recursos humanos para trabalharem em projetos para a preservação e recuperação do patrimônio histórico da Bahia.

28. **Empreendedor Cultural** – já apresentado no corpo da dissertação.
29. **Expresso 2001** – criado em 2005, é um programa itinerante de animação cultural levando oficinas artísticas, shows e espetáculos a bairros populares de Salvador.
30. **Falando de Foto / Foto Palavra** – realizados a partir de 1999, consistia de palestras com fotógrafos renomados da Bahia e de outros estados, sobre temas diversos como fotojornalismo, direito autoral e fotografia, moda, fotografia e resistências, técnicas digitais, etc.
31. **Festival de Música da Radio Educadora** – realizado a partir de 2003, premia com gravação de CD as músicas finalistas selecionadas, além da realização de um show com os vencedores. O repertório passa a integrar a grade de programação musical da emissora.
32. **Festival Nacional de Vídeo / Imagens em 5 Minutos** – lançado em 1994 apenas para videastas baianos, a partir de 1996 ganhou dimensão nacional, firmou-se como um dos mais importantes concursos do gênero do país e tem servido para revelar novos talentos. Além da exibição de todos os vídeos selecionados, promove ainda encontros e oficinas.
33. **Formando e Informando / Teórica Audiovisual** – Realizados a partir de 2003, uma série de seminários e oficinas foram oferecidas para realizadores na área do audiovisual, com o objetivo de aprimorar a formação teórica que facilite a criação e geração de conteúdos, o aprimoramento estético, o desenvolvimento e a administração de projetos, o conhecimento do mercado e a captação de recursos.
34. **Fundo Constitucional de Cultura – FUNCULTURA** – já apresentado no corpo da dissertação.
35. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia** – criado em 1999, o Centro de Referência Cultural da Bahia abriga o Inventário de Proteção do Acervo Cultural, considerado um dos mais importantes acervos documentais de arquitetura e urbanismo do país. Apresenta identificação, estado de conservação e uso, fotografias e plantas de monumentos e sítios do Estado da Bahia. O acervo tem arquivo e biblioteca organizados, é disponibilizado ainda na internet e em CD-Rom.
36. **Julho em Salvador** – já apresentado no corpo da dissertação.
37. **Letra Postal** – lançado em 2004, este selo edita cartões postais com breves referências a vida e obra de poetas e escritores baianos já falecidos.

38. **Letras na Cidade** – realizado em parceria com a secretaria municipal de educação de Salvador de 2001 a 2003, teve entre suas ações o desenvolvimento da oralidade, o incentivo a leitura e a criação literária através de oficinas e atividades de animação cultural.
39. **Memória Histórica e Documental** – conjunto de ações para divulgação, conservação, preservação e expansão do acervo documental e histórico da Bahia através do Centro de Memória da Bahia e do Arquivo Público do Estado.
40. **Mestres dos Saberes e Fazeres da Cultura Tradicional Popular da Bahia** – programa de valorização do patrimônio cultural humano imaterial foi implantado em 2004, com a criação, regulamentação e inscrição de mestres, cujos saberes se encontram ameaçados de extinção, para assegurar a preservação desse conhecimento. A primeira categoria beneficiada foi dos mestres saveiristas.
41. **Museus / dinamização** – realização de obras, exposições e serviços de melhoria para dinamização da rede de museus do Estado, com investimento superior a R\$ 10 milhões..
42. **O Verso e Voz na Praça** – realizado em 2004 nas praças Cairu e da Sé, contou com exposição de folhetos, desenhos e fotografias, além de duas oficinas de xilogravura e de textos de literatura de cordel, tendo reunido mais de cem participantes.
43. **Ópera** – Apoio e fomento as montagens anuais da Associação Lírica da Bahia – ALBA e Barroca da Bahia, tendo no repertório obras como Madame Butterfly, Aída, A Flauta Mágica, Cavalleria Rusticana, Il Trovatore, Lydia de Oxum.
44. **Panorama Teatral / TCA** – realizado a partir de 2002, trouxe para se apresentar no Teatro Castro Alves produções teatrais contemporâneas brasileiras e estrangeiras.
45. **Pelourinho Dia & Noite** – criado em 2005, é um programa de animação cultural das praças e palcos armados no centro histórico de Salvador, com espetáculos de música, dança, teatro, apresentação de grupos folclóricos, eventos especiais como São João, Carnaval, Festival da Primavera, Natal no Pelô, Dia da Baiana, etc.
46. **PIB da Cultura** – já apresentado no corpo da dissertação.
47. **Pólo de Teledramaturgia – POTE** – já apresentado no corpo da dissertação.
48. **População Cultural** – já apresentado no corpo da dissertação.
49. **Prêmio Literatura de Cordel** – criado em 2004, premia com 3 mil reais e a publicação de obras inéditas de três autores selecionados a cada edição.
50. **Prêmio Nacional de Literatura Selo da Bahia** – realizado em âmbito nacional, a cada edição premia um gênero literário com a publicação das obras selecionadas, em co-edição

com editoras de distribuição nacional. Já foram premiados Ariano Suassuna (literatura), Cleide Yaconis (teatro), Edino Krieger (música erudita), Marika Gidali (dança) e Dorival Caymmi (música popular).

51. **Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura e Arte** – criado para reverenciar a vida e obra do escritor baiano, a cada ano escolhe uma área a ser premiado com a concessão de prêmio líquido de cem mil reais em homenagem a uma personalidade viva do panorama cultural brasileiro.
52. **Prêmio Pierre Verger de Fotografia** – criado em 2003 em homenagem aos cem anos de nascimento do etnólogo e fotógrafo francês radicado na Bahia, Pierre Verger, premia anualmente com 25 mil reais, catálogo e exposição a obra de fotógrafos baianos.
53. **Prêmio Rui Barbosa** – realizado no ano 2000, por conta do sesquicentenário de nascimento do célebre jurista baiano, com a premiação e publicação de obras sobre a vida de Rui Barbosa.
54. **Preservação de Sítios Históricos** – programa de recuperação, revitalização e restauração de prédios, monumentos e sítios históricos, tornou-se referência nacional e internacional de cuidado com o patrimônio, já tendo sido agraciado com o Prêmio de Conservação e Restauro do Patrimônio Cultural Reina Sofia, concedido pelo Ministério das Relações Exteriores da Espanha.
55. **Programa Estadual de Incentivo a Cultura – FAZCULTURA** – já apresentado no corpo da dissertação.
56. **Programa Monumenta BID** – realizado em parceria com o Banco Interamericano de Desenvolvimento e Ministério da Cultura, tem sido responsável pela recuperação sustentável do patrimônio histórico, através de obras de conservação e restauro e de medidas econômicas, institucionais e educativas em sítios históricos tombados pelo IPHAN.
57. **Projetando a Cidade** – realizado de 2001 a 2002, consistia de vídeo de cinco minutos com a programação cultural quinzenal da cidade e era exibido em teatros, cinemas e projetos culturais, antes dos espetáculos e das sessões, com o objetivo de divulgar a diversidade da oferta artística da cidade.
58. **Projeto Cantos e Encantos do Abaeté** – realização de espetáculos de música, dança e teatro em palco armado ao ar livre no Parque do Abaeté, apresentou entre 1995 e 1996 artistas como Ivan Lins, Toquinho, Roberto Mendes, Margareth Menezes, Alceu Valença,

João Bosco, Geraldo Azevedo e grupos como o Balé do TCA, o Balé Folclórico da Bahia e o Baile Pastoril.

59. **Projeto Paradiso** – De 1997 a 2001, foram exibidos para comunidades de Salvador filmes nacionais e estrangeiros, em praças públicas e centros sociais urbanos, de bairros onde não há oferta de equipamentos culturais, como Alagados, Periperi, Mussurunga, Nova Brasília, Vista Alegre, Castelo Branco, etc.
60. **Projeto Recital** – apresentação de solistas e grupos de música erudita em espaços da capital, foi realizado de 1995 a 2002.
61. **Projeto Teatro Popular** – promoção de espetáculos teatrais de grande porte, baseados em fatos e personagens relevantes da história da Bahia como a vida do poeta Castro Alves, a guerra de Canudos, a conspiração dos Alfaiates e a luta dos quilombolas, foi realizado entre 1994 e 1996, com apresentações na praça do Campo Grande, na Concha Acústica, no Largo dos Aflitos, no Passeio Público e no Teatro Castro Alves.
62. **Quarta Que Dança** – já apresentado no corpo da dissertação.
63. **Quartas Baianas** – mostra realizada a partir de 2004 em parceria com a Associação Baiana de Cinema e Vídeo, para exibição de filmes e vídeos de cineastas e videomakers baianos, com o objetivo de difundir o acervo de obras de audiovisual, incentivar a pesquisa e a memória e gerar reflexão crítica. Como se fosse um cineclube, tornou-se um espaço de convívio, discussão e confraternização entre realizadores e platéia.
64. **Revista da Bahia** – revista semestral enfoca um tema sob varias abordagens em artigos acadêmicos e literários.
65. **Salão de Arte da Bahia** – Salão de premiação em artes plásticas é promovido anualmente pelo Museu de Arte Moderna da Bahia / Solar do Unhão.
66. **Salões Regionais de Artes Plásticas** – iniciados em 1992 e reeditados em 1996/1997, 1999/2000, 2004, 2005 e 2006, foram criados para dar apoio e incentivo aos artistas plásticos do interior, estimulando novos talentos e fomentando a criação de intercambio entre diferentes metodologias e estéticas no campo das artes visuais.
67. **Saveiro Literário** – lançado em 2002, com incentivo do Ministério da Cultura, patrocínio da Petrobrás e apoio da Unicef e da Fundação Casa de Jorge Amado, transformou um saveiro em uma biblioteca flutuante que vai as comunidades costeiras da Baía de Todos os Santos e de Camamu, oferecendo atividades culturais de caráter sócio-educativo, como oficinas de teatro, dança, música, literatura, sala de leitura, brinquedos, para estimular o interesse pela leitura e o surgimento de novos valores intelectuais nas comunidades

visitadas. Também fazia doações de acervo com 250 títulos para a biblioteca ou sala de leitura de cada comunidade.

68. **Selo Fonográfico Emergentes da Madrugada** – já apresentado no corpo da dissertação.
69. **Selo Fonográfico Ponto de Partida** – já apresentado no corpo da dissertação.
70. **Selo Fonográfico Sons da Bahia** – já apresentado no corpo da dissertação.
71. **Selo Literário Cidades da Bahia** – resgata a documentação e a divulgação de fatos, da história, do patrimônio, das riquezas naturais e da cultura popular dos municípios baianos.
72. **Selo Literário Destaque Cultural** – registro de vida e obra de personalidades da vida cultural da Bahia.
73. **Selo Literário Dramaturgia da Bahia** – publicação de textos dramáticos, com ênfase no teatro baiano contemporâneo.
74. **Selo Literário Letras da Bahia** – publicação de obras inéditas de autores emergentes e consagrados, selecionados através de comissão editorial da secretaria.
75. **Selo Literário Literatura de Cordel** – publicação de autores de cordel.
76. **Selo Literário Memória da Bahia** – edições fac-similares ou inéditas indicadas pelo Conselho Estadual de Cultura, retratando a memória histórico-documental da Bahia.
77. **Selo Literário Raridades** – títulos indicados pela Fundação Pedro Calmom, são edições fac-similares que resgatam e preservam a memória histórica da Bahia.
78. **Selo Literário Turismo** – série de publicações sobre o processo de desenvolvimento turístico da Bahia.
79. **Série TCA / Grandes Concertos** – programas de apresentação de grandes atrações internacionais, como os grandes balés clássicos, companhias de dança contemporânea e orquestras filarmônicas, de câmara e solistas de renome. Os assinantes tinham direito a compra antecipada do ingresso, com direito de escolher a cadeira e receber o ingresso a domicílio.
80. **Sua Nota É Um Show** – projeto realizado em parceria com o programa de educação tributária da Secretaria da Fazenda do Estado, promoveu uma série de shows musicais a partir de 1999, realizados na Concha Acústica do TCA, mediante a troca de ingressos por notas fiscais. Realizou mais de 200 shows de programação musical variada (mpb, rock, forró, ópera, reggae, afro, rap, axé music, seresta, etc.) com grandes nomes e talentos emergentes para um público superior a 1 milhão de pessoas.
81. **Terça Comentada** – realizado somente no ano de 1999, consistia de exibição de filmes seguido de palestras e debate com críticos e profissionais do cinema.

82. **Terça da Boa Música** – já apresentado no corpo da dissertação.
83. **Viva e Deixe Viver** – criado em 2002, em parceria com a Associação Viva e Deixe Viver de São Paulo, levava as escolas e hospitais o trabalho dos contadores de história da diretoria de literatura da Fundação Cultural do Estado.
84. **Viver Com Arte** – projeto de ação sociocultural, criado em 1991, acontece anualmente através de oficinas gratuitas de iniciação artística nas áreas de teatro, dança, música, canto coral para moradores de comunidades populares de Salvador e Região Metropolitana.