

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

LUÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

**POLÍTICAS CULTURAIS E POLÍTICAS DE IDENTIDADE EM ALAGOAS:
GOVERNO RONALDO LESSA (1999-2006) E GOVERNO TEOTÔNIO VILELA
(2007-2014)**

Maceió

2017

LÚÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

**POLÍTICAS CULTURAIS E POLÍTICAS DE IDENTIDADE EM ALAGOAS:
GOVERNO RONALDO LESSA (1999-2006) E GOVERNO TEOTÔNIO VILELA
(2007-2014)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Elder Patrick Maia Alves

Maceió

2017

**Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário Responsável: Valter dos Santos Andrade

M195p Magalhães, Luiz Fernando Barbosa Gomes.
Políticas culturais e políticas de identidade em Alagoas : Governo
Ronaldo Lessa (1999-2006) e Governo Teotônio Vilela (2007-2014) /
Luiz Fernando Barbosa Gomes Magalhães. – 2017.
219 f. : il.

Orientador: Elder Patrick Maia Alves.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de
Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em
Sociologia. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 211-219.

1. Política cultural – Alagoas, 1999-2014. 2. Identidade cultural -
Políticas públicas – Alagoas. 3. Cultura – Alagoas. I. Título.

CDU: 316.722(813.5)

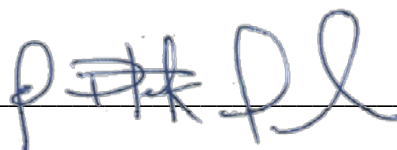
Folha de Aprovação

AUTOR: LUÍZ FERNANDO BARBOSA GOMES MAGALHÃES

POLÍTICAS CULTURAIS E POLÍTICAS DE IDENTIDADE EM ALAGOAS:

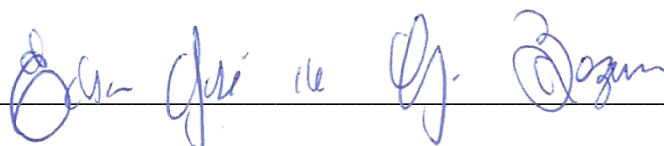
Os governos Ronaldo Lessa (1999-2006) e Teotônio Vilela (2007-2014)

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 29 de março de 2017.

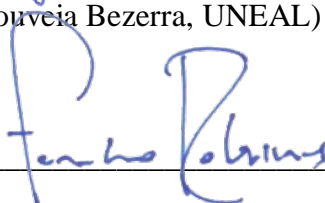


(Doutor, Elder Patrick Maia Alves, ICS/UFAL) (Orientador)

Banca Examinadora:



(Doutor, Edson José de Gouveia Bezerra, UNEAL) (Examinador Externo)



(Doutor, Fernando de Jesus Rodrigues, UFAL) (Examinador Interno)

RESUMO

Este trabalho investiga as políticas culturais de identidade que foram conduzidas pelos órgãos de cultura do Estado de Alagoas em duas gestões: o Governo Ronaldo Lessa (1999-2006) e o Governo Teotônio Vilela Filho (2007-2014). Aborda o tema da identidade em sua indissociável relação com o “cultural” e com as narrativas de formação e orientação do Estado-nação no Brasil - conexões que orbitam, em sua maioria, na esfera das políticas culturais e que foram elaboradas através de um longo processo intergeracional, repleto de deslocamentos conceituais e lutas políticas. Nesse sentido, expõe os principais momentos em que, no decorrer do século XX, e no início do século XXI, a produção de políticas de identidade confluiu com a elaboração de políticas culturais e se materializam no âmbito estatal, destacando suas características essenciais, agentes e movimentos responsáveis por sua tessitura e as condições de possibilidade que permitiram suas respectivas articulações. Os desdobramentos alagoanos desse processo foram recolhidos a partir de pesquisas documentais e entrevistas com os agentes estatais que participaram ativamente da elaboração de políticas culturais no citado período. A partir dessa conjuntura, o texto apresenta as primeiras políticas de valorização da identidade que foram conduzidas no Governo Lessa, seus contornos folcloristas e o alheamento do setor cultural em face às vultosas políticas de identidade de valorização da afroalagoanidade que foram conduzidas por outros setores estatais. De modo semelhante, o texto delinea as transformações institucionais e os esforços de adaptação, conduzidos pela SECULT, para se alinhar aos moldes propostos pelo Ministério da Cultura em seu período de maior atividade – processo que conduz uma restrita assimilação do repertório discursivo UNESCO, proporciona um impulso de profissionalização no setor, mas que converte a Secretaria em uma espécie de satélite executor local das políticas culturais prescritas pelo MinC.

Palavras chave: Políticas culturais. Políticas de identidade. Estado.

ABSTRACT

This study investigates the cultural policies of identity that were conducted by the culture public agencies of the State of Alagoas in two administrations: the Ronaldo Lessa Government (1999-2006) and the Teotônio Vilela Filho Government (2007-2014). It addresses the issue of identity in its inseparable relationship with the "cultural" and narratives of formation and orientation of the nation-state in Brazil - connections that mostly orbit in the sphere of cultural policies and which have been elaborated through a long Intergenerational process, full of conceptual displacements and political struggles. In this sense, it exposes the main moments in which, in the course of the 20th century, and at the beginning of the 21st century, the production of identity politics came together with the elaboration of cultural policies and materialized at the state level, highlighting their essential characteristics, agents and Movements responsible for their texture and the conditions of possibility that allowed their respective articulations. The Alagoan developments of this process were gathered from documentary research and interviews with state agents who participated actively in the elaboration of cultural policies in the mentioned period. From this juncture, the text presents the first policies of valorization of the identity that were conducted in the Lessa Government, its folkloristic outlines and the alienation of the cultural sector in the face of the large identity politics of valorization of the afroalagoanidade that were conducted by other state sectors. Similarly, the text outlines the institutional transformations and adaptation efforts conducted by SECULT to conform to the molds proposed by the Ministry of Culture in its most active period - a process that leads to a restricted assimilation of the UNESCO discourse repertoire, Professionalism in the sector, but that converts the Secretariat into a kind of local executor satellite of the cultural policies prescribed by the MinC.

Key words: Cultural policies. Identity policies. State.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Gestões federais e estaduais no período entre 1999-2014.....	13
Figura 02 - Organograma dos órgãos de cultura do Estado em 1984.....	55
Figura 03 - Organograma dos órgãos de cultura após reformas em 1999 e 2001	55
Figura 04 - Secretários de Cultura através dos anos entre 1999-2007	63
Figura 05 - Logomarca do grupo cultural Identidade Alagoana	70
Figura 06 - As bandeiras de Alagoas, antes e depois de 1946	72
Figura 07 - Organograma da Secretaria de Cultura em 2007.....	138
Figura 08 - Oficina realizada no pelo NPD/AL em Maceió	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 01. Intelectuais que participaram da construção do PPA 2000-2003	57
Quadro 02. Resumo das metas dos órgãos de cultura no PPA 1996-1999	58
Quadro 03. Resumo das metas dos órgãos de cultura no PPA 2000-2003	59
Quadro 04. Transformações institucionais inspiradas nas tradições afroalagoanas	88
Quadro 05. Quadro de Metas, Programas e Ações do PPA 2004-2007	97
Quadro 06. Previsão de investimento na meta em programa no PPA 2004-2007	100
Quadro 07. Previsão de investimento na meta Fomento no PPA 2004-2007	101
Quadro 08. Execução Orçamentária das Metas do PPA 2004-2007.....	103
Quadro 09. Lista de Mestres aprovados nos editais de RPV de 2005 e 2006	115
Quadro 10. Meta e Programa de políticas culturais no PPA 2004-2007	119
Quadro 11. Instituições e entidades membros do CEC	131
Quadro 12. Metas, programas e ações dos órgãos de cultura no PPA 2008-2011.....	133
Quadro 13. Previsão orçamentária para o programa no PPA 2008-2011	137
Quadro 14. Estrutura e categorias do mapeamento cultural da Secult	140
Quadro 15. Trecho do relatório de atividades da SIDC em 2009	141
Quadro 16. Percentual de municípios com meios de comunicação 1999/2014	145
Quadro 17. Progressão orçamentária dos investimentos no setor	152
Quadro 18. Relação de Mestres contemplados com o RPV entre 2007 e 2014	159
Quadro 19. Bens imateriais registrados como Patrimônios Culturais Alagoanos	166
Quadro 20. Projetos selecionados nos primeiros editais do Cultura Viva	176
Quadro 21. Execução orçamentária do programa Patrimônio Cultural até 2011	189
Quadro 22. Bens materiais tombados no período entre 2007 e 2014	191
Quadro 23. Bens restaurados entre 2007 e 2014	192
Quadro 24. Repasses por área (cultura) realizados a SECULT/DITEAL	193

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABD&C	Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas
ALL	Academia Alagoana de Letras
ASFOPAL	Associação dos Folgedos Populares de Alagoas
CAF	Comissão Alagoana de Folclore
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CENARTE	Centro de Belas Artes
CESMAC	Centro de Estudos Superiores de Maceió
CNRC	Conselho Nacional de Referência Cultural
CTN	Comissão de Teatro Nacional
CPC	Centro Popular de Cultura
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
DITEAL	Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas
DOE/AL	Diário Oficial do Estado de Alagoas
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
FUNTED	Fundação Teatro Deodoro
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IGHAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
INC	Instituto Nacional de Cinema
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LDO	Lei de Diretrizes Orçamentárias
LOA	Lei Orçamentária Anual
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MEC	Ministério da Educação - MEC
MÊS	Ministério da Educação e Saúde Pública
MINC	Ministério da Cultura

MISA	Museu da Imagem e do Som
MNU	Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial
MOVA	Movimento Cultural de Alagoas
MPB	Música Popular Brasileira
NPD	Núcleo de Produção Digital
NEAB	Núcleo de Estudos Afro-brasileiros
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCH	Programa de Reconstrução de Cidades Históricas
PDV	Plano de Desligamento Voluntário
PPA	Plano Plurianual
PUC	Pontifícia Universidade Católica
UNE	União Nacional de Estudantes
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
RPV	Registo do Patrimônio Vivo
SAV	Secretaria do Audiovisual
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECULT	Secretaria de Estado de Cultura
SESC	Serviço Social do Comércio
SESI	Serviço Social da Indústria
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
STN	Serviço Nacional de Teatro
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	
2	POLÍTICAS CULTURAIS DA IDENTIDADE E DA DIVERSIDADE NO BRASIL.....	22
2.1	As primeiras políticas culturais de valorização da identidade.....	23
1.1.2	Os modernistas e uma “brasilidade” para o novo século.....	25
1.2.2	Os primeiros impulsos de institucionalização no setor cultural.....	28
2.2	A diversificação das lutas culturais e das políticas identitárias brasileiras.....	31
2.2.1	Um repertório narrativo e conceitual para uma identidade nacional.....	35
2.2.2	O Cinema Novo e a reconfiguração conceitual da ação estatal.....	44
2.2.3	O patrimônio brasileiro além da “pedra e cal”.....	50
2.2.4	A emergência da nova política cultural da diferença.....	52
3	UMA ALAGOAS NEGRA, UMA CULTURA FOLCLÓRICA (O GOVERNO RONALDO LESSA, 1999-2006).....	56
3.1	A ampliação do lugar do “popular” nas políticas culturais da SECULT.....	57
3.1.1	Uma alagoanidade que nasce no Engenho.....	67
3.1.2	Uma política informal de valorização do folclore.....	75
3.1.3	A Cultura Popular além do Folclore.....	81
3.2	Políticas de Identidade que arrodaram o “cultural”.....	87
3.2.1.	Os esforços para a construção de uma Afroalagoanidade.....	87
3.2.2.	O projeto Alagoas de Corpo e Alma.....	97
3.3	O início dos processos de institucionalização.....	100
3.3.1	Os primeiros deslocamentos conceituais propiciados pelo novo MinC.....	109
3.3.2	A lei do Registro do Patrimônio Vivo e as transformações do “Folclore”.....	113

3.3.3	Uma assimilação parcial do conceito de Diversidade Cultural.....	120
	UMA BUROCRACIA PARA A DIVERSIDADE (O GOVERNO TEOTÔNIO VILELA	
4	FILHO, 2007-2014).....	126
4.1.	A conjugação de um novo repertório discursivo.....	127
4.1.1.	Políticas de valorização da diversidade cultural.....	128
4.1.2.	Uma burocracia para o alinhamento institucional.....	131
4.1.3.	A revolução digital-antropofágica do remix.....	147
4.1.4.	O Núcleo de Produção Digital de Alagoas.....	152
4.2.	A acomodação de novos componentes às culturas populares alagoanas.....	157
4.2.1.	A ampliação do RPV e as outras faces das culturas populares.....	161
4.2.2.	Uma política para o patrimônio imaterial alagoano.....	169
4.2.3.	Cultura viva e os novos militantes da diversidade.....	173
4.2.4.	Novos espaços de reivindicação.....	185
4.3.	A fragilidade e o decalque das políticas de identidade em Alagoas.....	191
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	202

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga as políticas culturais de identidade que foram conduzidas pelos órgãos de cultura do Estado de Alagoas em duas gestões: o Governo Ronaldo Lessa (1999-2006) e o Governo Teotônio Vilela Filho (2007-2014). Um debate que tangencia o universo de reivindicações e produções de narrativas sobre os diferentes sentidos da *alagoanidade*, mas que não busca elucidar sua sociogênese, nem almeja elaborar uma “sociologia dos intelectuais” alagoanos que protagonizaram estas reflexões. Estivemos interessados aqui, na verdade, em compreender em que medida essas narrativas identitárias penetraram os projetos estatais em questão, e, deste modo, subsidiaram as políticas culturais implementadas no período.

Para adentrar essa discussão, entretanto, é preciso compreender que as reflexões sobre *identidade cultural* (HALL, 2006) em Alagoas, historicamente, conformaram um universo turvo, disperso e repleto de contradições. Uma configuração de imprecisão que não se restringe aos círculos intelectuais e acadêmicos, mas que se encontra disseminada em diversos setores da sociedade alagoana. Uma pesquisa de Leda Almeida Guerra, publicada em 2011, nos revela uma significativa dimensão dessa configuração. Em “Alagoas: gênese, identidade e ensino” a autora revela a dificuldade dos professores de Estudos Sociais elaborarem narrativas sobre os símbolos e representações “autenticamente” alagoanos. Buscando ir além das características depreciativas que os alunos identificavam como presenças inegáveis, como a violência e a presença de políticos desonestos, os docentes que participaram da pesquisa apontavam as praias e belezas naturais como características positivas e fundamentais do Estado – ainda que estas características, segundo estes, não fossem suficientes para representar Alagoas, os professores em questão demonstravam notável dificuldade para tecer narrativas que seguissem além desses elementos.

Estes apontamentos convergem com os dados sistematizados pelo artigo “A identificação dos moradores com os novos espaços urbanos que promovem a imagem turística de Maceió (AL)”, publicado em 2010. Ao entrevistar um total de 192 pessoas e solicitar que sintetizassem a cidade de Maceió em uma imagem representativa, as paisagens naturais surgiram, muito frequentemente, como primeiro argumento.

Essa percepção, no entanto, contrasta com a de uma significativa parcela de setores intelectuais e movimentos culturais do Estado. Uma parcela destes, encontra nas imagens provenientes das culturas populares, como os folguedos e autos tradicionais, os mais representativos símbolos do Estado. Outros, por sua vez, apontam para as características eminentemente negras de Alagoas, e apoiam-se na imagem do Quilombo dos Palmares e de Zumbi para sustentar uma “autêntica” afroalagoanidade (DUARTE, 2010). Temos ainda, os que veementemente apontam: “Alagoas não tem identidade cultural”.

O que podemos verificar é que não há um consenso sobre quais são os símbolos e aspectos fundamentais que poderiam ser articulados para a composição de uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) suficientemente ampla. Estes sentidos estão dispersos e estratificados. Os elementos que poderiam ser conjugados para construir uma *narrativa biográfica* (GIDDENS, 2002) capaz de trazer constância à essa identidade são combinados de modos diversos, com resultados comumente divergentes. Sinteticamente, não há coesão - ou um consenso minimamente compartilhado - sobre a conformidade da *auto-imagem* (ELIAS, 1990) dos alagoanos.

Nosso percurso de pesquisa, entretanto, nos esclarece: no Brasil, a história das identidades está indissociavelmente atada às transformações do “cultural” e às narrativas de formação e orientação do Estado-nação como tal. Estas conexões orbitam, em sua maioria, no espaço que se constituiu como a esfera das *políticas culturais* (CANCLINI, 2001) e foram elaboradas através de um longo processo intergeracional, repleto de deslocamentos conceituais. Pois, se hoje as categorias *cultura e identidade* são mobilizadas para resolver impasses e questões que tradicionalmente pertenciam unicamente ao campo econômico e político (YUDICE, 2006), a dilatação de suas atribuições só foi possível através de um lento e denso processo de construção no seio do nascente estado moderno – mesmo que, como veremos, no decorrer do século XX exceda essas fronteiras. Um processo que é efeito de numerosos tensionamentos, de profundas elucubrações intelectuais intergeracionais, de aproximações e barganhas entre instituições e agentes de diversos âmbitos e, especialmente, de embates e lutas políticas.

Em sua dimensão nacional, esse processo começou a tomar corpo nas primeiras décadas do século XX, em meio à modernização estatal coordenada pelo Estado Novo. Como veremos, o peculiar contexto de convergência entre as políticas de identidade

propostas pelos intelectuais modernistas e a ambição de criação de uma identidade nacional que trouxesse estabilidade para a manutenção da nova ordem social, surgiram as primeiras políticas culturais voltadas para a valorização da identidade e da “cultura popular” brasileira.

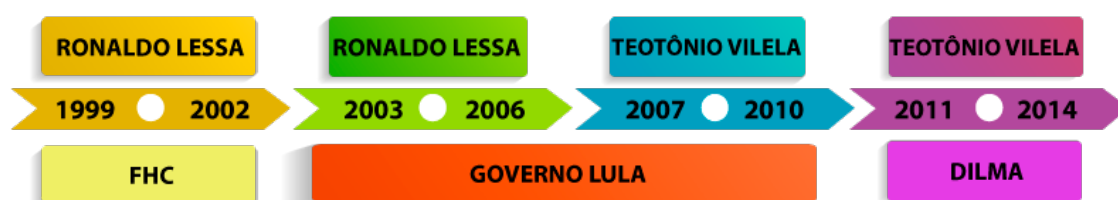
Foi, porém, na sucessão de embates simbólicos posteriores que a categoria identidade foi dimensionada em seu caráter político. Entre os anos 1940 e 1970, surgiram os movimentos político-culturais que trouxeram densidade conceitual à categoria. Na medida em que o ISEB, CPC da UNE, o Movimento Folclorista, o Cinema Novo – entre outros – elaboraram políticas de identidade para disputar e diversificar os sentidos da *brasilidade*, provocaram transformações conceituais que aproximaram definitivamente as percepções de identidade, cultura e poder – disseminando suas respectivas propriedades processuais.

Essa transformação foi global. No final do século XX, abriu as portas para novas disputas, provocou a emergência do que Woodward (2005) nomeou “novos movimentos sociais” – grupos e comunidades orientados para a produção de políticas de identidade onde a diferença cultural passa a operar um papel central na mobilização de lutas políticas – e promoveu a reorientação das políticas culturais em sua dimensão internacional – surgem nesse contexto as políticas de valorização e salvaguarda da diversidade cultural. Uma mudança de paradigma que penetrou o projeto estatal brasileiro no início do século XXI, provocando um inédito impulso – político, simbólico e econômico - de produção de políticas culturais voltadas para a valorização da diversidade cultural e desenvolvimento das identidades locais (HALL, 2002) por todo o Brasil.

Foi, portanto, a partir dessa ótica que buscamos tratar o tema das políticas culturais de identidade no âmbito do Estado de Alagoas. Compreendendo a função fundamental que a interface cultural estatal, historicamente, efetuou na consolidação de identidades em diversas instâncias, é fundamental questionar: qual foi o papel dos órgãos de cultura do Estado nos desdobramentos locais desse processo? Como o tema da identidade foi tratado pelo Governo do Estado de Alagoas nessa configuração? Buscando objetivar e tornar possível a pesquisa no curto prazo no qual foi efetivada, realizamos um recorte temporal em nosso objeto de pesquisa, orientados por três aspectos analíticos intimamente relacionados ao tema e que convergiram num período

de 16 anos: 1) Estudos contemporâneos (BEZERRA, 2007, 2014; LIMA, 2015; PADILHA, 2012) apontam para uma transformação recente, que segue em curso: a emergência, ou dilatação, de uma matriz identitária sustentada por elementos ligados à afroalagoanidade e aos padrões culturais *anfíbios* (LINDOSO, 2005); 2) O período de acentuação dos investimentos federais no setor propiciados pelo Governo Lula e Dilma; e 3) As últimas duas gestões governamentais que se reelegeram e, por isso, obtiveram condições temporais para a implementação de políticas de maior profundidade. Conforme podemos verificar na figura abaixo:

Figura 01. Gestões federais e estaduais no período entre 1999-2014



Fonte: elaborado pelo autor

Torna-se necessário evidenciar o uso que aqui fazemos do termo “órgãos de cultura” do Estado. Referimo-nos à Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas (SECULT) e seu órgão vinculado, a Fundação Teatro Deodoro (FUNTED) ou Diretoria de Teatros de Alagoas (DITEAL) – dependendo do ano em questão. Sabemos que outros órgãos estatais executam e formulam políticas culturais e políticas de identidade, especialmente aqueles ligados ao setor do turismo e da educação. No entanto, o nosso recorte se foi realizado no sentido de caracterizarmos um panorama específico das relações entre políticas de identidade, políticas culturais e Estado. Neste texto estamos atentos para a dinamicidade e para o papel catalisador de transformações que as políticas culturais voltadas para as expressividades culturais e artísticas, historicamente, conduziram.

Assim, de forma sintética, empreendemos uma pesquisa do tipo qualitativa, que buscou compreender em que medida os programas e políticas culturais desenvolvidas pelo Governo do Estado de Alagoas no período entre 1999 e 2014 colaboraram para o desenvolvimento de uma política cultural direcionada à valorização da identidade cultural alagoana. Para tal, mobilizamos um arcabouço conceitual proveniente de uma perspectiva sociológica compreensivo-processual e delineamos uma investigação que

teve como unidade de análise as políticas culturais identitárias produzidas pelo Governo do Estado de Alagoas no período entre 1999 e 2014, respectivamente, gestões de Ronaldo Lessa e Teotônio Vilela.

Esta problemática, por sua vez, se desdobrou em uma série de outras investigações, tais quais: a) De que modo e a partir de que recursos as políticas elaboradas e desenvolvidas nessas duas gestões – Ronaldo Lessa e Teotônio Vilela - incorporaram um movimento de valorização da diversidade, identidade, da imaterialidade, da memória e da cultura popular local? b) Quais os agentes e as relações de tensão e dominação estiveram diretamente envolvidas com o processo de construção dessas políticas? c) E finalmente, em que medida e, em quais direções, podemos verificar o investimento de recursos econômicos do Estado de Alagoas em políticas identitárias no respectivo período?

Para construir um panorama da produção intelectual alagoana sobre identidade e, deste modo, identificar suas mais evidentes matrizes, nos debruçamos sobre as obras dos seguintes autores: Craveiro Costa, Moreno Brandão, Octávio Brandão, Jorge de Lima, Théo Brandão, Abelardo Duarte, Manuel Diégues Jr, Artur Ramos, Graciliano Ramos, Ledo Ivo, Dirceu Lindoso, Sávio de Almeida, Douglas Apratto Tenório, Luiz Gutemberg, Arrisete Costa, Leda Almeida Guerra, Golbery Lessa, Edson Bezerra, Isadora Padilha e Ábia Lima. Ao longo desta pesquisa, em meio à extensa produção de símbolos e elementos identitários mobilizados por esses autores, pudemos identificar duas matrizes que, em alguma medida, foram acolhidas e traduzidas em políticas culturais neste período: a primeira, uma matriz que denominamos “folclórico-canavieira” - ligada à cultura do açúcar e aos autos populares tradicionais, aponta para as profundas heranças que este universo legou aos alagoanos –, ecoou, predominantemente, nas políticas culturais do Governo Lessa (1999-2006). A segunda, que denominamos “Anfíbio-lacustre” – uma espécie de síntese das perspectivas identitárias ligadas aos símbolos afroalagoanos, anfíbios e populares, aponta a emergência de uma Alagoas fundamentalmente negra –, começou a se desdobrar nesta esfera mais recentemente, especialmente no Governo Teotônio Vilela.

Para o levantamento dos dados empíricos e apreensão dos aspectos fundamentais dos elementos que compuseram nossa unidade de observação, ao longo desta pesquisa mobilizamos uma série de instrumentos de coleta. A pesquisa

documental, de fato, constituiu nosso principal recurso técnico. Através dela, pudemos nos ater às leis, decretos e portarias publicadas pelo Governo do Estado de Alagoas diretamente relacionados à Secretaria de Estado de Cultura, possibilitando assim a construção de um panorama histórico da ação estatal no setor cultural no período entre 1999 e 2014. No curso desse processo, foram averiguadas aproximadamente 4 mil páginas de publicações do Diário Oficial do Estado de Alagoas (DOE/AL). Material que foi submetido a uma triagem minuciosas e categorizadas conforme seu tipo, entre estas categorias podemos citar: portaria, decreto, projeto de lei, lei, mensagem, resolução de tombamento, liberação de diárias, crédito suplementar, nomeação/exoneração etc. Desse modo, foram tabeladas por ordem cronológica, descritas e, quando necessário, anotadas em suas respectivas observações relacionadas ao tema de pesquisa. É importante frisar que esse tipo de aproximação com o conteúdo oficial publicado no DOE/AL nos permitiu visualizar uma série de dinâmicas da secretaria: quais foram os principais projetos e ações encaminhadas ao longo do período; as liberações de diárias para deslocamento dos agentes estatais, a movimentação oficial e presença destes agentes nos eventos e municípios do interior do Estado; quais os agentes estatais estiveram envolvidos na elaboração de políticas, em comissões de alteração de leis; quais foram os editais e processos de seleção disponibilizados no período; os convênios e investimentos estatais em organizações da sociedade civil, os parceiros e financiadores dos projetos estatais; além de eventuais cartas públicas, pronunciamentos ou entrevistas realizadas com estes agentes estatais.

O mesmo instrumento de coleta foi utilizado para extrair das Leis Orçamentárias Anuais (LOAs), Leis de Diretrizes Orçamentárias (LDOs) e Planos Plurianuais (PPAs) - relativos ao respectivo recorte temporal -, dados e tendências relacionadas às prioridades de investimento do Estado entre suas ações e programas de cultura – assim como, forneceram subsídios para compreensão da posição das políticas de identidade nos respectivos panoramas de dispêndio de recursos. Os resultados desse eixo de investigação estão distribuídos entre os capítulos 2 e 3 desse texto e foram fundamentais para a sustentação dos argumentos aqui desenvolvidos. É importante salientar, também, que documentos como o PPA nos permite identificar quais eram as condições ideais – dentro das limitações impostas pelo processo – de implementação desses programas e ações, dados remetem às expectativas dos agentes estatais diretamente relacionados com a formulação dessas políticas.

A pesquisa documental foi, ainda, crucial para o levantamento das atas de trâmite dos projetos de lei - relacionados ao tema central dessa pesquisa – que foram operacionalizados na Assembleia Legislativa do Estado. Através deste eixo buscávamos identificar os agentes, instituições, tensões e forças políticas que estiveram diretamente envolvidas com o processo de aprovação ou arquivamento dos projetos. Nos debruçamos sobre a produção legislativa da 4ª Comissão (“Saúde, Educação, Cultura e Turismo”), onde verificamos o caderno de atas de reuniões dos seguintes períodos: 14ª legislatura (1999-2002), 15ª legislatura (2003-2006), 16ª legislatura (2007-2010) e 17ª legislatura (2011-2014). No entanto, neste período, verificamos que em sua grande maioria a produção da comissão dedicou-se a discussões e diagnósticos do campo da saúde pública. Entre as diversas pautas e projetos de leis debatidos nesses encontros, poucos se relacionavam com os temas da pesquisa. Em meio ao montante de projetos de lei que tramitaram na comissão, apenas dois estiveram relacionados às políticas culturais – um panorama que, por sua vez, nos remete à falta de penetração dos debates e reflexões sobre identidade e cultura no Poder Legislativo do Estado. Essa última assertiva foi reforçada quando analisamos o conteúdo das notas taquigráficas das duas únicas reuniões ampliadas relacionadas ao tema que foram conduzidas pela Comissão nesse período.

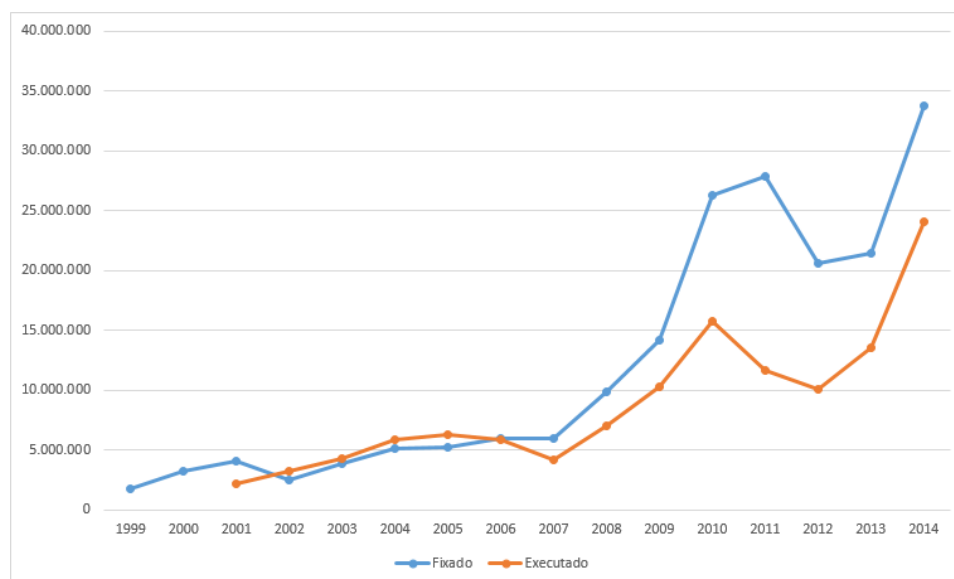
De forma complementar, no intuito de averiguar narrativas situadas e compreender detalhes do processo de elaboração das políticas conduzidas pelos órgãos de cultura do Estado, entrevistamos seus respectivos artífices – os agentes estatais que estiveram diretamente envolvidos com esses processos. Desse modo foram entrevistados os Secretários de Cultura do Estado: Diógenes Tenório (2001-2002), Eduardo Bomfim (2003-2004 e 2005-2006), Edberto Ticianeli (2004-2005), Paulo Pedrosa (2006) e Osvaldo Viégas (2007 – 2014). Superintendentes que atuaram na SECULT no respectivo recorte temporal: Vinícius Palmeira (foi Chefe de Gabinete e Superintendente de Equipamentos Culturais entre 2003 e 2006), Maria Amália Abreu (Superintendente de Identidade e Diversidade Cultural entre 2008 e 2013), Catarina de Labouré (Superintendente de Formação e Difusão), Keyler Simões (Coordenadoria de Produção e Eventos entre 2000-2002). Devido às diversas demandas de investigação que emergiram durante o processo de pesquisa, entrevistamos também o Professor Zezito Araújo, militante do movimento negro e gestor da Secretaria Especializada de Defesa e Proteção das Minorias durante o Governo Lessa – como veremos no decorrer

do texto, a pasta está diretamente relacionada à configuração das políticas de identidade implementadas na época.

A partir do grande volume de dados coletados nessa pesquisa, assim como, das reflexões e esforços depositados para a efetiva concatenação de suas respectivas análises através dos recursos propiciados pelo prisma sociológico, intencionamos elaborar, aqui, um texto que possa colaborar para a construção de políticas culturais em Alagoas. Por esse motivo, optamos por disponibilizar a maior quantidade de informações e subsídios possíveis dentro do nosso recorte de análise.

No primeiro capítulo buscamos explicitar a configuração nacional desse processo. Delineamos um panorama no qual estão inscritos os principais momentos onde, no decorrer do século XX, o eixo das políticas culturais e o eixo das políticas de identidade se encontram e se materializam no corpo estatal, destacando suas características essenciais, agentes e movimentos responsáveis por sua tessitura e as condições de possibilidade que permitiram suas respectivas articulações – os desdobramentos desse processo no início do século XXI, no entanto, estão distribuídos nas seções seguintes.

O segundo capítulo é dedicado à investigação das políticas culturais conduzidas pela SECULT e FUNTED/DITEAL (os órgãos de cultura do Estado de Alagoas) no Governo Ronaldo Lessa (1999-2006) - gestão que foi caracterizada pela implementação de um conjunto de ações declaradamente voltadas para o combate às desigualdades e valorização dos símbolos afroalagoanos. Esse contexto é marcado pela inauguração da política de editais em Alagoas e pela implementação de uma política cultural – em alguma medida, informal - de valorização do “popular”. Nesse período, o setor cultural experiencia um progressivo processo de crescimento estatal – tímido em seu primeiro quadriênio, mas, cada vez mais significativo em seguida, dados que podem ser conferidos no gráfico abaixo:

Gráfico 01. Orçamento dos órgãos de cultura de Alagoas entre 1999 e 2014

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesse capítulo, nos dedicamos também, à caracterização das matrizes identitárias que, de algum modo, se desdobraram em políticas culturais no período de recorte – notadamente, a “matriz folclórico-canavieira” e “anfíbio-lacustre” –, assim como, elucidamos os fatores que apontam para a preponderância da primeira na orientação dos programas e ações coordenadas pela SECULT no Governo Lessa – uma sobredeterminação que é efeito e, em parte, causa de uma configuração na qual a SECULT é apartada do processo de conjugação das densas políticas de identidade que foram impulsionadas pelo Estado no íterim.

O último capítulo, por sua vez, apresenta as especificidades das políticas culturais de identidade implementadas durante os mandatos do governador Teotônio Vilela Filho (2007-2014). Nessa seção, descrevemos os esforços realizados pela gestão da SECULT para se adequar e se alinhar, institucionalmente, às transformações – conceituais e normativas – que estiveram em curso na esfera nacional do setor. Num contexto de execução de um impulso de profissionalização na esfera cultural alagoana, foi iniciado um lento processo de acomodação do *repertório discursivo UNESCO* (ALVES, 2011) - um conjunto de percepções, conceitos e diretrizes voltadas para a produção de políticas culturais ancoradas na dilatação e interpenetração das categorias cultura e desenvolvimento - nas estruturas e políticas estaduais. Mesmo inscrito em sua estrita parcialidade, esse encadeamento provocou a dilatação da categoria “culturas

populares” - possibilitando a assimilação de novos elementos identitários à esfera das “autênticas” expressões alagoanas.

Esta configuração foi delineada, entretanto, em um ambiente de precárias condições institucionais. A SECULT ocupava um lugar secundário no projeto estatal do Governo Teotônio Vilela. Sem recursos suficientes para conduzir devidamente este processo de transformação, as políticas implementadas não se aprofundaram, mantiveram-se restritas a um decalque superficial dos programas e ações suscitados pelo Governo Federal – transformando a Secretaria numa espécie de satélite executor das políticas do MinC.

II. POLÍTICAS CULTURAIS DA IDENTIDADE E DA DIVERSIDADE NO BRASIL.

Questionar e refletir sobre nossa identidade pode ter se tornado algo usual e cotidiano na contemporaneidade. Num passado recente, no entanto, estas discussões estavam limitadas aos restritos círculos eruditos e intelectuais. No decurso do século XX o conceito se tornou uma categoria nativa, se popularizou, foi naturalizado e passou a integrar o repertório conceitual de múltiplos setores da sociedade. Um processo que é efeito de numerosos tensionamentos, de densas elucubrações intelectuais intergeracionais, de aproximações e barganhas entre instituições e agentes de diversos âmbitos e, especialmente, de embates e lutas políticas.

Assim como apontado por Kathryn Woodward (2005), especialmente a partir dos anos 1960, a categoria identidade se tornou fundamental para o delineamento e mobilização de uma série de novos movimentos sociais, municiando lutas pelo poder em diversos sentidos - surgiram novas arenas de conflito social, agora não mais protagonizadas de forma isolada pelos sindicatos e afiliações de classe. As lutas identitárias em torno da etnia e da “raça”, do gênero, da sexualidade, da idade, da incapacidade física, da justiça social e das preocupações ecológicas, pouco a pouco, tornam-se centrais, conjugando e multiplicando – em intensidade e direções – a produção de “políticas de identidade” – estratégias de afirmação e celebração da singularidade e identidade cultural de determinados grupos oprimidos e marginalizados (WOODWARD, 2005).

O alargamento destas produções, assim como exposto por Stuart Hall (1997), ecoou profundamente no setor cultural. Esta dimensão concentrou progressivamente os embates simbólicos e discursivos característicos dos novos modos de disputa pelo poder - em seu ventre uma múltipla gama de narrativas identitárias tomou forma e ganhou consistência. Deste encadeamento surgem, não somente uma série de *políticas culturais* (CANCLINI, 2001), mas, sobretudo, conduz a uma estrada de duas vias onde, cada vez mais, a luta política assume o caráter de luta cultural, e o setor cultural, por sua vez, passa a ser continuamente politizado.

Urdidos a partir de densas relações de embates e aproximações entre intelectuais e agentes estatais (que muitas vezes se confundem), de *lutas por reconhecimento*

(HONNETH, 2003) no âmbito jurídico e normativo, de coalizações transnacionais e flutuações econômicas globais - numa configuração de profundas transformações que emergem com a acentuação da *alta modernidade* (GIDDENS, 2002)-, os sucessivos deslocamentos das categorias *identidade* e *cultura* acabaram por ressoar – e ocupar um lugar cada vez mais central – nos projetos e ações estatais. Como veremos, essa interface – entre as políticas culturais estatais e a diversificação dos usos e das lutas identitárias – se tornou um fértil espaço de produção de sentidos e de desenvolvimento institucional no aparato burocrático-estatal voltado para o setor cultural.

Especialmente na conjuntura brasileira, os desdobramentos desse processo apresentam uma peculiar configuração, onde a história das identidades e das transformações do “cultural” são indissociáveis da narrativa de formação do *estado-nação* (HOBSBAWM, 1991) e do encadeamento de sua respectiva modernização. É, pois, no seio do nascente Estado moderno que os as políticas de identidade e as políticas culturais começam a se cruzar. Nesse capítulo abordaremos os principais momentos onde, no decorrer do século XX, estes dois eixos se encontram e se materializam nas entranhas estatais, destacando suas características essenciais, agentes e movimentos responsáveis por sua tessitura e as condições de possibilidade que permitiram suas respectivas articulações.

2.1. As primeiras políticas culturais de valorização da identidade.

Compreendendo um período total de 15 anos, a assim conhecida *Era Vargas* é fruto de um processo revolucionário para o qual convergiram as forças da Aliança Liberal e do Exército Brasileiro. Objetivando enfrentar as oligarquias cafeeiras, com intuito de criar uma nova ordem constitucional para o Brasil, no dia 03 de outubro de 1930 foi deflagrado o Golpe, dando fim a *República Velha*. Sob a liderança de Getúlio Vargas, o período foi marcado por profundas mudanças administrativas, econômicas e sociais. Entre estas, ainda que de modo difuso e fruto de diversas disputas quanto aos seus elementos constituintes, podemos apontar necessariamente para a emergência de uma busca por uma *identidade nacional* (HALL, 2006) para o Brasil, a produção de uma *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) soberana, que pudesse elaborar um horizonte de comunhão para os cidadãos no curso de implementação da nova ordem social que se sedimentava.

Na década de trinta, assim como exposto por FALCÃO (1984), observamos um processo radical de institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país. O autor nos aponta para uma série de transformações determinantes e estruturais vividas no período: a substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial, a ampliação social da cidadania, o aumento da oferta de empregos urbanos, a crise econômica internacional, e o afrouxamento dos laços de dependência político e cultural entre o Brasil e Europa, provocados pela Grande Guerra. Em suma, o Brasil vivenciava seu pleno processo de modernização, e o fazia no modo tipicamente ocidental: na estruturação de um Estado-nação. Esta configuração acaba por provocar a emergência de novos modos de elaboração de identidades, e o faz a partir de dois eixos.

Primeiramente, estas transformações trouxeram mudanças estruturais no modo de legitimação da dominação estatal. O crescimento dos estratos e modos de vida urbanos e a relativa autonomização cidadã vivenciada pela população no período se dá numa circunstância - iminentemente ocidental - de enfraquecimento do que Hobsbawm (1991) chama de *padrões de lealdade tradicionais*, tais quais: a ordenação divina, a legitimidade dinástica, o direito histórico e a continuidade da dominação ou coesão religiosa. Ou seja, a lealdade do cidadão comum aos agentes estatais e, de modo semelhante, às classes superiores, não poderiam mais contar plenamente com estes padrões “automáticos” para legitimar suas posições de dominação. Além disso, os movimentos operários e revolucionários que emergiam no período rivalizavam diretamente com estas classes dominantes, buscavam inculcar e disputar outros modos de “lealdade cívica” nesta população. Nesse contexto de enfraquecimento *dos padrões de lealdade tradicionais* o Estado-nação aparece como “uma nova maneira de unir significativamente a fraternidade, o poder e o tempo” (ANDERSON, 2008, p.70).

Compreendendo estas condições, um segundo eixo se acrescenta. A proporção global que as grandes guerras tomaram, a ameaça nazista no final da década de trinta e o contexto de instabilidade e insegurança mundial colocam em cheque a coesão das nações. Nesse sentido começa a ser concatenado o que Giddens (2002) nomeou *riscos de alta consequência*, ou seja, ameaças globais que assombram a vida das pessoas comuns e constroem cenários apocalípticos que acabam por ameaçar a *segurança ontológica do eu* (GIDDENS, 2002) destes agentes, afetando diretamente seu modo de

elaborar identidades pessoais ou sociais¹. No entanto, para buscar a integração do eu neste ambiente, o sujeito não dispõe mais dos dispositivos tradicionais de resolução, da plenitude oferecida, por exemplo, pelos ritos de passagem. Para efetivar sua reorganização psíquica ele precisará recorrer a outros meios. A resposta do Estado moderno nascente para esse conflito - nesse caso Hobsbawm (1991) e Giddens (1995) concordam - é a invenção de uma nova tradição: o Estado-nação. Surge assim uma alternativa concreta para a coesão e unidade diante das severas mudanças que acometeram esta sociedade no novo século. No entanto, sua implementação pressupõe a existência de um conjunto de narrativas identitárias convergentes com este projeto de nação.

2.1.1. Os modernistas e uma “brasilidade” para o novo século

No final do século XIX as teorias raciológicas dominavam as reflexões sobre os elementos essenciais do caráter brasileiro – o que depois passou a ser entendido como propriamente “identidade nacional”. Fundamentados sobre um conjunto de conceitos importados da Europa ocidental, autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues depositavam sobre a figura do “mestiço” as explicações acerca das condições históricas, geográficas e sociais do “atraso” da sociedade brasileira. O mito das três raças galgava unificar o Brasil – ainda que o fizesse segregando os elementos étnicos e populares afro-ameríndios -, mas, no decurso de sua tessitura construiu um “ser nacional” incompatível com o novo século – o processo de urbanização das primeiras décadas e as transformações propiciadas pela Revolução de 1930, tornavam estas elaborações obsoletas no contexto que se configurava (ORTIZ, 1985).

Conjugando novos elementos e se articulando a partir de outras referências, uma nova classe de intelectuais, paulatinamente, inaugurou um processo de engajamento com a renovação sociocultural e política brasileira (COUTO, 2015). Essa geração realizou uma singular interpretação e incorporação dos princípios do Modernismo europeu, relacionando seu típico espírito de renovação e sua busca pela “autenticidade” no “*Outro exótico*” – que no contexto francês estava especificamente ligado aos elementos de matriz africana, pré-colombiana e do jazz negro americano – ao

¹ Neste período o peso destas ameaças ainda está em seu estágio nascedouro, conforme o risco e a reflexividade tornam-se mais presentes na vida moderna - acrescido de uma série de outros fatores - a ameaça à segurança ontológica do “eu” torna-se cada vez mais presente no cotidiano das sociedades pós-tradicionais (GIDDENS, 2002), mas voltaremos a debater-lo no seu devido momento.

reconhecimento das cultura e tradições populares² brasileiras, atribuindo à estas uma atribuição essencial para a formação da unidade nacional do Brasil (COUTO, 2015). Deste modo, criaram um espaço potencial para a imaginação da nação como tal, esboçaram o *tipo* brasileiro, seus costumes e características.

Para um dos mais ilustres intelectuais deste movimento - Mário de Andrade -, por exemplo, a constituição desse “espírito” de *brasilidade* era urgente e tinha um papel civilizatório:

Enquanto o brasileiro não se abrigar”, escrevia Mário a Carlos Drummond em 1925, “é um selvagem. Os tupis das suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações. Cada uma se orienta conforme as necessidades e ideais de uma raça, dum meio e de um tempo. (...) Nós, imitando ou repetindo a civilização francesa, ou a alemã, somos uns primitivos, porque estamos ainda na fase do mimetismo (SCHWARTZMAN, 2000, p.98).

A citação de Mário de Andrade é simbólica. Sintetiza os dois aspectos estruturais da mudança que estava em curso. Pois, na medida em que questiona quais seriam os elementos cruciais para a elaboração de uma *auto-imagem* (ELIAS, 1990) “*autenticamente*” brasileira – sustentada nas tradições populares, nas paisagens regionais, nas peculiaridades dos modos de vida do povo, do sertanejo, do caipira e do índio -, vincula-os ao espírito vanguardista, renovador e civilizador que a narrativa identitária modernista concentrava. “Ser brasileiro”, nessas condições, não estaria mais ligado a características como “preguiça” e “indolência”, como salientavam as teorias raciológicas. Na subversão conjugada pela ótica modernista, a *brasilidade* seria o que nos sintonizaria com a nova ordem social – de uma *autêntica* nação -, com o *progresso* dos novos tempos.

No período, esse conjunto de valores estava presente em uma significativa parcela da nova classe dominante urbanizada. Identificada com a imagem da “ordem e progresso”, buscava alternativas para a superação do desafio colocado pela suposição eurocêntrica de que seria impossível construir uma *civilização* nos trópicos – compreensão amplamente disseminada entre os intelectuais conservadores oligárquicos

² Os intelectuais desta geração irão estabelecer as bases para um longo e intermitente processo de constituição do que Alves (2011) vai nomear *estatuto social da “pureza” e da “autenticidade”*, um lugar discursivo que conecta diretamente os conceitos de *identidade nacional e cultura popular*. As referências presentes neste texto à “autenticidade” e a “cultura popular”, estão assim relacionadas.

(OLIVEN, 1984). Era, assim como Gramsci (1968) dispõe, necessário que fossem elaborados os consensos espontâneos que legitimassem a nova ordem de dominação, que além de suas eficácias econômicas e políticas, precisava também se impor no campo educacional e cultural. Deste modo, a narrativa identitária modernista “sintonizou-se com o desafio de unificação política e atualização socioeconômica enfrentada pelo regime Vargas” (COUTO, 2015, p.134), haviam - entre os dois projetos - *afinidades eletivas* (WEBER, 1987), intersecções na própria visão de mundo, que tornaram possível uma articulação clara entre dois projetos aparentemente distintos.

No contexto de grande instabilidade política pós-revolução, a cultura passa a ocupar um lugar estratégico e central no projeto centralizador do Estado Novo. O processo de formação da nação brasileira que seguia em curso, que começava a ser imaginado, compartilhado e urdido pelos intelectuais e cidadãos, penetra paulatinamente o Estado. Desse modo, os projetos modernizantes misturam-se e se articulam, e, com o objetivo de favorecer a constituição de uma nova cidadania, os modernistas acabaram por aliar a cultura à consolidação da gestão de Getúlio Vargas. “O Brasil encontrava, desse modo, sua coesão social, a cultura nacional; seus intérpretes e construtores de sentido, os intelectuais; seus portadores sociais, as elites dirigentes; e sua unicidade, o Estado” (MAIA, 2012, p.135). De modo exemplar, em discurso sobre o papel do cinema em seu governo, Getúlio Vargas demonstra a percepção de uma brasilidade fundamentada nestes moldes:

Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, os citadinos, os campos e os industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progressos, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir (SIMIS, 2015, p.41)

Essa convergência teve um espaço oficial e institucional para sua realização: o recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), especialmente no período de gestão de Gustavo Capanema. O Ministro foi uma figura central na articulação entre os intelectuais modernistas e o Estado Novo. Assim como explicitado por Schwartzman (2000), Capanema era amigo pessoal e fazia questão de conviver com uma série de

artistas e ilustres intelectuais do período. Foi, portanto, responsável pela entrada e ativa participação na burocracia estatal do ministério de nomes como: Carlos Drummond de Andrade (seu chefe de gabinete), Mário de Andrade (Instituto Nacional do Livro), Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos (Superintendência Educacional e Artística), Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo Melo Franco de Andrade.

2.1.2. Os primeiros impulsos de institucionalização no setor cultural

Assim, podemos compreender o lugar que as políticas culturais começam a ocupar no Estado Novo. Nesse período, entretanto, elas ainda estão imersas em uma grande esfera, onde políticas de educação, cultura e saúde constituem uma amálgama indissociável, onde são criados programas disciplinares, patrióticos, de educação cívica, física e que abarcam inclusive ações de instrução básica de higiene. Esse processo se dá em meio a uma intensa racionalização da educação no Brasil - período de lançamento do primeiro Plano Nacional de Educação, voltado para todos os graus de ensino, em todo o território brasileiro, um minucioso artifício de padronização educacional. Em síntese, um ministério que tinha como missão civilizar e normatizar a população brasileira, de criar cidadãos identificados com os “tempos modernos”. É difícil compreender hoje o papel que era dado à educação nesse período. Havia uma “crença, por quase todos compartilhada, em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação” (SCHWARTZMAN, 2000, p.69). Não à toa, a partir de 1930, a educação é apresentada como a grande arena para o combate político, ideológico e identitário – configuração que, em grande medida, persiste na contemporaneidade.

Esse contexto é acrescido, assim como Oliven (1984) nos alerta, às grandes transformações que o mercado nacional vivenciava - um momento de intenso desenvolvimento industrial que trouxe consigo a abertura de novos mercados culturais. Foi, pois, na interface entre as densas intervenções educacionais do Ministério e a emergente indústria cultural, que a ação estatal demonstrou mais claramente o teor identitário de suas políticas culturais. Esse processo seguiu diversas vias e foi o responsável pelas bases da institucionalização do cultural no Brasil. Está expresso, por exemplo, na criação do Serviço de Radiodifusão Educativa num contexto de franca hegemonização do rádio na década de vinte. Os agentes estatais enxergaram neste “um poderoso instrumento de difusão para uma certa comunhão espiritual entre os

estabelecimentos de ensino” (SCHWARTZMAN, 2000, p.106) – buscando assim utilizar a tecnologia para se tornar “presente” em todos os estabelecimentos de ensino do país.

Este viés está presente também nas primeiras ações estatais no setor audiovisual brasileiro. Em 1937 foi criado o Instituto Nacional de Cinema, órgão ligado ao MES, que alocava largos recursos da pasta e operava com avidez uma série de ações educacionais, como projeções em escolas, organização de filmotecas e elaboração de filmes documentais educacionais (SIMIS, 2015). Foram estabelecidos, também, parâmetros para a obrigatoriedade de exibição da produção audiovisual brasileira nas salas de cinema e foi criado o Conselho Nacional de Cinematografia da Divisão de Cinema e Teatro, órgão voltado para a normatização do mercado audiovisual brasileiro – num período de constante crescimento da dominação norte-americana neste setor. Deste modo, o Estado iniciou o processo de intervenção no mercado audiovisual e inaugurou o relacionamento do cinema com o poder (SIMIS, 2015) nas terras brasileiras, incorporando-o, ainda que de modo indireto, ao projeto identitário de integração nacional.

Num contexto diferente, a postura estatal diante das profundas transformações no mercado literário dos anos 30 - período de franco crescimento das editoras, de aquisição de rotativas para impressão, da diversificação dos investimentos e programas editoriais e de diversas inovações mercadológicas (MICELI, 2001) -, foi marcada por um caráter de dinamização econômica. Num mercado interno evidentemente dominado pela produção nacional - período de nascimento de carreiras profissionais para os romancistas brasileiros – a intervenção estatal se limitou à intensa demanda e consumo de materiais didáticos, o que propiciou condições de sustentabilidade aos empreendimentos editoriais³ em expansão. A estabilização desse mercado foi precisamente necessária no contexto de nacionalização e de conjugação dos elementos culturais identitários que dominavam os círculos intelectuais modernistas do período. Para Benedict Anderson, a ficção teria um papel fundamental na disseminação e construção de *comunidades imaginadas*: “(...) a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas” (ANDERSON, 2008, p.69). Não à

³ De modo ainda mais indireta, outras condições propiciadas pela intenso crescimento estatal e investimentos no campo educacional, contribuíram decididamente para a dinamização desse mercado, tais quais: aumento dos postos técnicos nos órgãos públicos e privados e do letramento na população.

toa, datam desse período publicações que foram fundamentais para a criação do novo imaginário brasileiro. Os elementos identitários ligados à “autenticidade” do popular presentes nas obras de autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego – entre outros - constituíram elementos fundamentais para a elaboração da *auto-imagem* (ELIAS, 1990) brasileira que seguia em pleno em curso de construção.

No âmbito das artes e da “alta cultura” os tensionamentos identitários nacionalistas e modernistas obtiveram visíveis impactos nos segmentos do teatro e da música. Dois mecanismos administrativos voltados para o fomento do primeiro foram prontamente implementados: a Comissão de Teatro Nacional (CTN) e o Serviço Nacional de Teatro (STN) (CARMARGO, 2011). De modo estratégico, o Estado subsidiou diretamente produções do setor, patrocinando peças de caráter nacionalista, que exaltavam os “heróis nacionais”, tais quais: “as representações de Carlota Joaquina, pela Companhia Jayme Costa e Tiradentes, pela Companhia Delorges Caminha” (CAMARGO, 2011, p.08), entre outros. Na esfera da música as ações estatais foram diretamente conduzidas por Heitor Villa-lobos, na época, à frente da Superintendência Educacional e Artística do MES. Entre outras ações, implementou seu projeto de Educação Musical através do canto orfeônico, tornando em 1934 a disciplina obrigatória em todos os estabelecimentos de ensino primário e secundário do país. A música, conjugada aos elementos identitários nacionalistas, tornou-se assim, um instrumento que penetrou profundamente o território brasileiro, exercendo um papel fundamental nas diretrizes educacionais em voga (SCHWARTZMAN, 2000).

Finalmente, a política cultural produzida pelo Ministério do Estado Novo construiu e institucionalizou o alicerce da política de patrimônio do Brasil. Encomendado por Gustavo Capanema no início de sua gestão no ministério, o projeto de lei de proteção às artes elaborado por Mário de Andrade foi o embrião do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

No projeto redigido pelo poeta eram previstos uma série de procedimentos de categorização e sistematização dos produtos culturais, instrumentos e condições materiais da produção cultural brasileira. Apresentava diversas orientações para o financiamento e premiação de orquestras e grupos folclóricos, além de diretrizes para criação de uma revista de folclore musical (SCHWARTZMAN, 2000). O SPHAN

poderia revelar-se uma síntese institucionalizada do esforço para a construção de uma nacionalidade brasileira sustentada nos moldes modernistas. No entanto, ainda segundo o autor, as perspectivas conservadoras profundamente ligadas às bases políticas católicas ainda detinham muito poder no regime estado-novista, provocando uma série de alterações no percurso de tramitação do projeto. Assim, quando o SPHAN finalmente foi implementado já não incorporava a busca pelas raízes mais profundas da cultura brasileira como elaborado por Mário de Andrade. Os elementos identitários que buscavam pautar a “profundidade” e “autenticidade” da diversidade popular na elaboração da *auto-imagem* (ELIAS, 1990) nacional foram ofuscados pela perspectiva clássica de patrimônio, dito de “pedra e cal”.

De modo geral, este conjunto de fatores compõem o amplo cenário que possibilitou a criação de uma nova *narrativa autobiográfica* (ANDERSON, 2008) para o país – uma *comunidade imaginária* (ANDERSON, 2008) mais ampla e plural começa a tomar forma. As políticas de identidade que foram urdidas e implementadas no período estabeleceram condições decisivas para a demarcação de um espaço potencial para a implementação do moderno Estado-nacional *burocrático* (Weber, 2004) brasileiro. Na Era Vargas observamos não só o nascimento de políticas culturais basilares para o setor – em diversos segmentos -, mas também pudemos visualizar o papel fundamental que estas tiveram na acomodação da nova ordem social. Como vimos, as categorias *identidade e cultura* começam a protagonizar embates simbólicos e lutas políticas, encadeamentos que diversificam seus usos, complexificam seus elementos e dilatam suas atribuições no plano estatal.

2.2. A diversificação das lutas culturais e das políticas identitárias brasileiras

Em meio as tensões do final da Segunda Guerra, em 1945, o regime autoritário do Estado Novo cedeu às pressões oposicionistas e populares. Num momento de evidente efervescência democrática, diversos estratos da população passam a integrar as lutas políticas e movimentos populares, consolidando o, assim conhecido, Período ou Interregno Democrático Brasileiro (1945-1964). O processo de implementação de políticas culturais estado-novistas é interrompido, entretanto, a época é marcada pela intensificação e diversificação da produção de políticas de identidade entre os diversos segmentos culturais - que passam a protagonizar novos embates políticos e simbólicos. Como veremos, a assimilação estatal dessas discussões – sua tradução em políticas culturais estatais - é tensa e descontínua, se consolidando apenas no íterim da Ditadura

Civil-militar. No Interregno Democrático, os agentes do setor produzem sobre um terreno instável, onde as diversas mudanças de gestão empreendem programas e diretrizes que se contradizem e, em grande parte, sujeitam-se a um mercado cultural inédito e efusivo, que a partir daí, apenas se acentua, ganhando vultosas proporções especialmente nos anos 70, quando o país vivencia o “milagre econômico brasileiro”.

Apesar do processo de urbanização brasileiro ter sido iniciado – em dimensões já significativas – nas primeiras décadas do século XX, a partir da segunda metade dos anos 1940 esse processo se intensificou, alcançando larga proporção até os anos 1970 (NAPOLITANO, 2001). A migração e a industrialização fizeram com que os grandes polos urbanos do país, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, se tornassem o espaço de intensos cruzamentos culturais: os elementos populares tradicionais dos migrantes nordestinos, a cultura urbana das novas massas trabalhadoras e as linguagens artísticas modernas e cosmopolitas da “cultura de elite” tradicional. O velho Brasil rural passa a coexistir com um moderno Brasil urbanizado e industrializado (NAPOLITANO, 2001).

O processo que dá início a esse crescimento econômico nacional acentuado se dá num período de grandes mudanças no mercado internacional. Assim como o historiador Eric Hobsbawm (1991) nos aponta, apesar de na ocasião assistirmos à consolidação dos Estados enquanto “nações” como hoje conhecemos, desde o final da Segunda Guerra as economias nacionais passam a ser continuamente tensionadas pelo vertiginoso crescimento das organizações multinacionais ou transnacionais, assim como pelo surgimento de centros internacionais e redes de transações econômicas que operam fora dos controles estatais. Segundo o autor, o número de organizações desse tipo cresceu de 123 em 1951, para 365 em 1984. Já o número de organizações internacionais não governamentais, no mesmo período, saltou de 832 para 4.615. Estes processos são acompanhados pela criação e expansão das associações e federações maiores do que os “Estados-nações”, como por exemplo a Comunidade Econômica Europeia e entidades internacionais controladas coletivamente como o Fundo Monetário Internacional.

Para compreender efetivamente este cenário é preciso distinguir algumas características da teia de fatores globais e existenciais nos quais cada sujeito e instituição estavam implicados no período. Primeiramente, estas reconfigurações econômicas são sintomas, e ao mesmo tempo reforçam, mudanças profundas e estruturais próprias da *alta modernidade* (GIDDENS, 2002) que durante todo esse intervalo se acentua continuamente. Uma sobredeterminação que envolve eixos diversos

que só se intensificam nesse período. Elas operam, inclusive, alterações no modo com o qual elaboramos e sustentamos identidades.

Entres estes eixos, podemos ressaltar primeiramente a emergência de um mercado global que cria condições para a existência de crises econômicas de graves dimensões. Essa nova configuração permite que flutuações financeiras que anteriormente tinham consequências apenas locais, passassem a afetar também populações do outro lado do mundo. Esse fator por si já coloca em questão a autonomia e integração do Estado-nação como tal. Somando-se às crises econômicas, o catastrófico desfecho da Segunda Guerra Mundial insere as armas nucleares no “hall” dos *riscos de alta consequência* (GIDDENS, 2002) enfrentados cotidianamente pelo cidadão comum e pelos especialistas. Estes riscos se apresentam progressivamente como iminentemente desintegradores, e pressionam especialistas e peritos na direção dos cálculos e previsões cada vez mais milimétricos, ao desenvolvimento de *sistemas abstratos* (GIDDENS, 2002) gradualmente mais complexos. Este ponto, como vimos anteriormente, ameaçam diretamente a *segurança ontológica do eu* (GIDDENS, 2002) e afetam francamente a estruturação das identidades nas sociedades ocidentais.

A extensão global dessas transformações só foi possível através de condições propiciadas pelas recentes revoluções tecnológicas da comunicação e do transporte (HOBSBAWM, 1991). Elas contribuem fortemente para a reorganização do tempo e do espaço (GIDDENS, 2002) e associados à expansão dos *mecanismos de desencaixe* (GIDDENS, 2002) possibilitam um novo modo de planejar a vida para cada pessoa. Agora, as mais diversas ameaças e modos de vida espalhados pelo mundo são cotidianamente acessados. A mídia, hegemonicamente presente através da televisão, passa a ter um papel crucial na difusão e formulação de narrativas orientadoras. A reflexividade (GIDDENS, 2002) passa a dominar a vida moderna. O aumento das opções de estilos de vida impõe para a estruturação do “eu” um cotidiano esforço de integração. Todos esses aspectos são, então, diariamente tecidos através de uma narrativa biográfica, que propicia uma constância temporal e que são impressas nos corpos. Essa narrativa é, para Giddens (2002), a auto-identidade em sua expressão moderna.

Estes aspectos econômicos, conjugados à multiplicação das referências identitárias diretamente associados a diversificação dos estilos de vida disponíveis dentro do espectro da globalização, passam a afetar diretamente os cidadãos e a

integração do Estado-nação brasileiro. Assim como indicado por Malafaia (2012) o mercado brasileiro encontrava-se dominado pelo produto estrangeiro. Esta situação era especialmente agravada no âmbito do mercado cultural, que no período, por sua vez, experimentava um crescimento vertiginoso.

Nesse sentido, a auto-imagem (ELIAS, 2000) brasileira, ainda em processo de consolidação, encontrava-se ameaçada. O desequilíbrio de poder entre o Brasil e as grandes potências se expressava de diversas formas, mas se tornavam explícitas em seus desdobramentos culturais. Pois, diretamente atrelado a estes, temos uma série de elementos identitários que moldam e enfraquecem as auto-imagens menos coesas, posicionadas por estes como “inferiores” - são lutas simbólicas expressamente estabelecidas na esfera cultural, embates que emergem e se intensificam com a dilatação dos mercados culturais globais.

O tensionamento e a ameaça de desintegração da identidade nacional brasileira é interpretado e traduzido de modo diverso pelos intelectuais e mediadores simbólicos do país. De modo que, as soluções e as políticas de identidade produzidas para sua “sutura” tomam formas – e estabelecem estratégias – notadamente múltiplas. Nesse processo a *brasilidade* amadurece, assimila novos elementos à sua *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008), soma novas nuances do *popular* a sua narrativa de integração nacional e amplia sua busca pela *autenticidade*. Esse processo é conduzido em diversos sentidos, mas é marcado por uma efervescência “sobretudo, nos meios intelectuais e artísticos da esquerda, engajados em projetos para uma revolução brasileira” (RIDENTI, 2010, p.143).

Quando o golpe civil-militar é deflagrado em 1964 a correspondência das lutas culturais e das lutas políticas é precisamente acentuada – num contexto de violenta repressão às entidades políticas da esquerda o setor cultural acaba por se tornar a principal via de protesto e indignação, chegando ao ponto em que: “Nesse período, como testemunha Carlos Nelson Coutinho, ‘a esquerda era forte na cultura e em mais nada. (...) Os sindicatos reprimidos, a imprensa operária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura’” (RIDENTI, 2003, p.143). As novas narrativas identitárias – as suposições sobre o que o brasileiro havia se tornado nos tempos de conectividade e economia global – passaram a concentrar as inquietações políticas do país. Como veremos, no encadeamento dessas reflexões e de relações ambivalentes - onde tomaram forma desde violentas repressões, até políticas de financiamento público

–, os agentes estatais do regime militar e os intelectuais e artistas do período conduziram um processo de grande transformação no aparato burocrático-estatal voltado para a manutenção do setor cultural e crescimento do domínio nacional no mercado internacional.

2.2.1. Um repertório narrativo e conceitual para uma identidade nacional

Antes de apresentarmos propriamente as transformações no âmbito estatal que foram fruto dessa complexa configuração, apresentaremos a seguir, ainda que de modo sintético, os principais movimentos culturais que disputaram os sentidos da *brasilidade* - colaborando para a ampliação da categoria identidade - após o fim do regime estadonovista, que produziram políticas de identidade que, em alguma medida, provocaram o nascimento de políticas culturais no âmbito do Estado.

Desviando-se da efervescente tendência dos debates identitários que emergiram nos ciclos político-culturais da esquerda, o Movimento Folclórico Brasileiro pouco se distanciava da construção identitária que era elaborada pelos intelectuais que protagonizavam as discussões na Era Vargas. Este, segundo Alves (2011), atuou mais fortemente entre 1947 e 1964, criando condições institucionais para pesquisa e construindo políticas públicas voltadas para a preservação e promoção do folclore e da cultura popular nacional. Neste grupo podem ser identificados nomes como Renato Almeida, Édison Carneiro, Câmara Cascudo e Rossini Tavares de Lima. Segundo o autor, a importância dada pelo movimento às categorias “folclore” e “cultura popular” se dava pelo fato de que “o conjunto das expressões e manifestações estético-artísticas populares guardavam a “verdadeira” seiva tradicional da nacionalidade” (ALVES, 2011, p.159).

Em “Folclore de Alagoas II”, Théó Brandão, ilustre folclorista alagoano, delineia efetivamente a que “povo” (Folk) se referem os estudos folclóricos. Eles se referem ao povo “vulgar”, que possui o conhecimento tradicional não sistematizado, não institucionalizado – que resistem às tendências modernizantes da nova ordem social. Em seu estudo, buscava-se compreender, por conseguinte: “o conjunto das manifestações não institucionalizadas da vida espiritual e das formas de cultura material dela decorrentes ou a ela associadas nos povos primitivos e nas classes populares das sociedades civilizadas” (BRANDÃO, 1982, p.18). Essas manifestações populares seriam portadoras do que há de mais “primitivo” em uma dada cultura, de suas

reminiscências *originais*, das *essências férteis* que sobreviveram às imposições “aculturadoras” da modernização, eram a “prova viva” da formação social do Brasil, e, portanto, sua perda seria irreparável para uma nação.

O movimento foi responsável pela elaboração de uma rede de proteção nacional a estas expressões. Tecida institucionalmente através das Comissões Estaduais do Folclore, esta rede capilarizou as demandas e ações de pesquisa, promoção e defesa do folclore por todo o território nacional. “Acalentavam três objetivos complementares: a pesquisa, a proteção e a inserção dos estudos do folclore e das tradições populares nos currículos educacionais” (ALVES, 2013, p.142). Desde os seus primeiros anos de atuação, pleiteavam conquistar espaço no aparato burocrático estatal para garantir a continuidade e o fortalecimento das diretrizes do movimento, objetivo que alcançaram em 1958, quando foi criada, no âmbito do Ministério da Educação e Cultura (MEC), a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) (ALVES, 2013).

O movimento criou ainda a Revista do Folclore Brasileiro, publicação amplamente distribuída pelos principais centros de produção intelectual do Brasil, peça fundamental na disseminação e legitimação dos estudos folclóricos e, especialmente, para a valorização de elementos identitários nacionais ligados a expressividade popular, *autêntica e tradicional*. Apesar da Campanha ter sido encerrada pelo Regime Ditatorial de 64, reverberou continuamente nos debates e políticas estatais identitárias elaboradas na década seguinte. O Movimento manteve uma constante relação de proximidade com os órgãos estatais em diversos âmbitos, sendo inclusive reincorporada à estrutura administrativa federal em 1975.

Para uma significativa parcela dos segmentos intelectuais que tomaram forma nesse período, no entanto, as nuances do “popular” que foram construídas dentro desse universo de sentidos construíram imagens caricatas, “um tipo popular ideal: conformado, mas com vontade de subir na vida, malandro, mas, no fundo, ordeiro, crítico, porém nunca subversivo” (NAPOLITANO, 2001, p.11). Para estes, eram representações simbólicas do povo que estiveram sujeitas às manipulações ideológicas das elites brasileiras.

Os movimentos que surgiram neste período foram fruto de um complexo ambiente de produção simbólica. Sob a influência não apenas da plêiade de intelectuais que se concentravam no Rio de Janeiro, mas também, da ascensão de São Paulo como

centro de “atualização cultural”, como um espaço voltado para “atualizar as formas, representações e tecnologias da produção artístico-cultural, cujo o modelo era a “cultura” do mundo desenvolvido” (NAPOLITANO, 2001, p.19). Nesse contexto nascem o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o MASP (Museu de Arte de São Paulo), o MAM (Museu de Arte Moderna) e a Bienal de Artes Plásticas. Num contexto de ascensão econômica paulista, estes se tornaram interlocutores que tensionaram continuamente o setor cultural e as lutas identitárias. “Nesse projeto, forjava-se uma outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar “modernidade” e sofisticação de forma e conteúdo” (NAPOLITANO, 2001, p.19). Uma dimensão que pressionou a produção simbólica e artística para o vanguardismo e cosmopolitismo.

Ao mesmo tempo, as raízes conceituais e o universo de sentidos no qual a produção simbólica da época foi urdida estava repleta de referências políticas dos partidos e movimentos de esquerda. Na época, os militantes do segmento acreditavam vivenciar o curso pleno da revolução brasileira - no âmbito global as lutas comunistas acumulavam vitórias e ampliavam sua capilaridade.

Uma das raízes das transformações conceituais que abasteceram estas lutas está diretamente conectada a adoção do “realismo socialista” pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1947, uma doutrina estética e uma política cultural nascida na União Soviética, que orientava os seguintes princípios fundamentais:

A arte deveria ser feita a partir de uma linguagem simples e direta, quase naturalista; o conteúdo deveria ser portador de alguma mensagem exortativa e modelar para as lutas populares; os heróis e protagonistas “do bem” deveriam ser figuras simples, positivas e otimistas, dispostas à luta e ao sacrifício em nome do coletivo; os valores nacionais e populares, folclóricos, deveriam ser fundidos com ideais humanistas e cosmopolitas, herdados da arte ocidental do século XVIII e XIX (NAPOLITANO, 2001, p.24)

Os princípios políticos demarcados pela doutrina se enraizaram nas principais perspectivas e lutas culturais brasileiras impetradas ao longo da segunda metade do século XIX. No bojo dessas lutas, molda-se o que Ridenti (2010) denomina uma “brasilidade romântico-revolucionária”:

Valorizavam-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a história e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o Jovem Marx. Mas o modelo de homem

novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, no interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2010, p.145)

O caminho – o devir – para a revolução só poderia ser construído revisitando as referências do passado. Assim, o “homem do povo” passava a ser construído de outro modo, suas características subversivas, de resistência, os valores anticapitalistas que persistiam nas organizações rurais e camponesas povoaram a produção artística da época. O Brasil vivia a era de ascensão das Ligas camponesas – e o mundo suas revoluções (RIDENTI, 2010). Ao longo dos anos seguintes, o tipo-ideal de “homem do povo” foi buscado em outros ambientes: nos morros, nas periferias, no sertão, nos lugares da miséria e opressão – entretanto, a dinâmica de reconhecimento dos valores anticapitalistas e a busca pela *autenticidade* do popular que daí emerge, formataram uma configuração permanente dessas lutas político-culturais.

As tensões globalizantes anteriormente citadas, e a liberdade conquistada no período democrático, impeliram os intelectuais - e concederam fôlego -, para a criação de um complexo e polifônico repertório narrativo. É a partir deste contexto que a questão da identidade foi novamente engendrada em meio a todas as tramas e ações institucionais que foram estabelecidas nas décadas seguintes. Surgem nesse ínterim as matrizes fundamentais do pensamento identitário brasileiro, “contando com o povo como agente, não mero portador de um projeto político” (RIDENTI, 2010, p.150)

Aproximando-se desse período, mas sendo elaborado através de outras matrizes conceituais, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi criado em julho de 1955. Subordinado a estrutura burocrática do MEC – o que por si só já aponta a penetração estatal desses interesses –, o Instituto objetivava compreender criticamente a realidade brasileira através dos instrumentos teóricos das ciências sociais, buscando assim desenvolver alternativas para o desenvolvimento nacional (VALE, 2006). Suas discussões aglutinavam uma grande variedade de intelectuais, entre eles, Guerreiro Ramos, Roland Corbesier e Cândido Mendes. O pensamento elaborado na instituição teve ampla penetração, especialmente entre os movimentos sociais e culturais brasileiros, mas não ficou restrito a estes círculos. Isso, no entanto, não se deu sem esforços, pois:

O Iseb promoveu cursos, conferências, seminários de estudos, pesquisas etc., durante seus quase nove anos de existência. Dele

participavam representantes das Forças Armadas, do Conselho de Segurança Nacional, do Congresso Nacional, dos Ministérios de Estado, bem como empresários industriais, líderes sindicais, parlamentares estaduais professores e estudantes universitários, profissionais liberais, funcionários públicos e outros. Concediam-se bolsas de estudos (VALE, 2006, p.59-60)

A partir de matrizes conceituais hegelianas, marxistas e sartrianas, estes autores alertavam para a expansão das *industrias culturais* norte-americanas e para a necessidade de uma tomada de *consciência nacional* que possibilitasse a realização de uma *desalienação do ser nacional*. Para eles, se apresentava de modo urgente a independência brasileira diante dos símbolos e imagens das *indústrias culturais* advindas dos centros metropolitanos estrangeiros (ALVES, 2011).

De acordo com Antônio Marques do Vale (2006), a percepção de Cândido Mendes era de que na América Latina, mesmo após os movimentos de independência, os países não conseguiram organizar uma *comunidade nacional*, sendo assim, portanto, “países sem povo”. Isto se deu pelo fato de terem elaborado padrões imitativos que tinham como referência suas respectivas metrópoles colonizadoras. Para o autor, a reversão desse processo estaria em pleno curso de desenvolvimento, e a industrialização poderia dar a possibilidade de aumento da renda *per capita* e superar os males deixados pelo colonialismo. Para ele, desde os anos 30 o Brasil estaria imerso num processo de transição, de superação desse estado, por isso as medidas para garantir a efetivação dessa passagem precisavam ser encaminhadas com celeridade.

A matriz identitária protagonizada pelo ISEB produziu uma contundente mudança no lugar ocupado pela cultura a partir dos anos 60, provocando uma torção conceitual que a dilata e a coloca no centro dos debates sobre desenvolvimento e política no Brasil. Pois, como brevemente apresentado, para os isebianos não havia como desacoplar o desenvolvimento de suas três dimensões cruciais: a política, a econômica e a cultural. Estas formavam uma “totalidade”, e, portanto, a ação estatal e as pesquisas intelectuais deveriam ater-se a elas neste sentido.

Eles posicionaram a cultura como um “vir a ser”, concedem-na uma dimensão dinâmica, que não mais se relacionava somente com a tradição e com passado, mas como uma ação social, expressa em atos e que privilegia uma história que está por ser feita (ORTIZ, 1985), ela passa a ser continuamente vivenciada e seria uma parte fundamental da “tomada de consciência” dos povos do “terceiro mundo”. O domínio da

cultura assimilou então uma dimensão de transformação socioeconômica e passou a ser relacionada com a vasta problemática da realidade brasileira. Assim, com o tempo, “categorias como “aculturação” foram pouco a pouco substituídas por outras como ‘transplantação cultural’, ‘cultura alienada’, etc.” (ORTIZ, 1985, p.45). Deste modo, para os isebianos:

O nacionalismo é mais do que o amor à terra e a lealdade aos símbolos que a representam. É também o projeto de elevar uma comunidade ao “ser para si”, à apropriação total de si mesma. A conclamação ao nacionalismo não vem de retórica, vem sobretudo de tabelas, diretrizes e programas; daí a motivação concreta para um comportamento popular, um comprometimento das massas” (VALE, 2006, p.121-122)

Através desse prisma, sem um amplo projeto de desenvolvimento o Brasil não deixaria de ocupar um lugar marginal no mercado internacional, especialmente em seus desdobramentos na *indústria cultural*, mote desencadeador das grandes discussões nesse tempo. Suas concepções acabaram por inserir, explicitamente, a produção de narrativas identitárias e a necessidade de “imaginar” um projeto para a nação, no centro da articulação de uma política para o desenvolvimento. Como intelectuais, estes, seriam parte fundamental dessa equação. Este projeto requeria plena consciência do problema, e esta *intelligentsia* posicionava-se, essencialmente, como *o órgão da consciência nacional* (VALE, 2006). Ao mesmo tempo em que valorizavam as “urgências” populares brasileiras, atribuíam ao Estado um papel irrestrito nessa transformação por vir: “Confiavam no Estado, por suporem que ele detinha o controle dos recursos necessário à promoção do desenvolvimento. Pediam adesão, até incondicional, a ele” (VALE, 2006, p.166). Esta percepção, por sua vez, determinou - mais de uma década depois - a incorporação da matriz conceitual isebiana às políticas identitárias governamentais.

Esta matriz conceitual produzida pelo ISEB estabeleceu condições fundamentais para o desenvolvimento teórico que guiou as ações do Centro de Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), criado em 1961. Assim como identificado por José Mário Ortiz Ramos (1983), no período entre 60-64 as lutas ideológicas na cidade e no campo acirram-se. Em meio a grande efervescência política vivenciada também por intelectuais e artistas no período, os ideais isebianos passaram a penetrar profundamente o movimento cultural, municiando-o conceitualmente em seus posicionamentos sobre as necessárias transformações sociais. E assim, através de uma

série de ações protagonizadas pelo CPC, “penetramos numa época em que o ideário isebiano sofre redefinições, as ‘reformas de base’ catalisando os embates políticos, e particularmente para o campo artístico-cultural” (RAMOS, 1983, p.41-42).

De acordo com Alves (2011), noções como *nacionalismo cultural e cultura popular* são frutos diretos dessa relação. Para Ferreira Gullar, um intelectual-artista do movimento, por exemplo, a *cultura popular* é entendida como uma tomada de consciência geral do povo brasileiro.

Para esses autores, a *cultura popular* é, a rigor, uma espécie de esclarecimento estético-artístico do “povo”, um processo de sensibilização dirigido aos estratos populares urbanos e rurais mais pobres e carentes. *Cultura popular*, nesse registro é toda e qualquer ação que faça parte de um projeto político-pedagógico. É um ponto de chegada, e não de partida. (...) Para alcançar os objetivos desse projeto, o movimento lançou mão de algumas linguagens artísticas, como o teatro e o cinema. (ALVES, 2011, p.134)

Nesse sentido, as tradições populares são utilizadas como recursos e filtros para o desenvolvimento das ações estético-políticas do CPC. A articulação da narrativa do cordel ao teatro popular realizada pelo CPC em suas caravanas, por exemplo, pode nos ajudar a esclarecer os objetivos das ações desse movimento. Com essa estratégia buscaram conectar diretamente a cultura popular nordestina, realizada “autenticamente” no cotidiano desta população, com os segmentos artísticos eruditos. Tinham com isso intuito de produzir peças subversivas com a linguagem, símbolos e voltadas para o povo brasileiro e para o seu “despertar” político. Produziu-se assim, uma “arte popular revolucionária, construída pelos “militantes da cultura popular” visando “intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social” (RAMOS, 1983, p.41). Desta forma disseminou-se entre os agentes do setor a concepção de que deveriam se opor a “*cultura alienada* das classes dominantes, internalizada em parte pelas classes dominadas” (ORTIZ, 1985, p.74), jargões que passariam a ser amplamente utilizados nos embates político-estéticos por décadas.

Desse modo, o CPC difunde um repertório conceitual que articulou, inseparavelmente, a cultura popular e o nacional (RAMOS, 1983; ORTIZ, 1985), congregou-os a um projeto político mais amplo, no qual seus elementos identitários iniciavam lutas para uma mudança fundamental na estrutura social brasileira, seriam estes os elementos que, ao mesmo tempo, possibilitariam o florescimento autônomo da

consciência nacional com relação aos centros de decisões econômicas e culturais (ORTIZ, 1985), e ainda, que trariam para o Brasil algum equilíbrio entre os diferentes grupos e classes sociais. O CPC estabeleceu assim ideais que perdurariam nas entranhas do movimento cultural, mesmo após o encerramento de suas atividades com o desencadeamento do Golpe em 1964.

Paulatinamente, os conteúdos e as produções simbólicas advindas da esfera político-cultural da esquerda - assim como suas percepções sobre o popular, o nacional e cosmopolitismo, o seu universo de sentidos e símbolos - ganham públicos mais amplos, penetrando, inclusive, a *cultura de massa* (NAPOLITANO, 2001). A partir dos anos 50 a televisão - que já havia alcançado grande parte da classe média - e o rádio - efetivamente hegemônico - configuraram as vias de difusão dessas perspectivas identitárias na dramaturgia - especialmente a televisiva - e na música popular, configurando o nascimento de um ávido mercado sustentado pelo sentimento de brasilidade romântico-revolucionária na pujante indústria cultural (RIDENTI, 2010). Dramaturgos ligados ao PCB como Dias Gomes (com *O Bem-Amado*, Saramandaia e Roque Santeiro), Oduvaldo Vianna Filho (*A Grande Família*) e Paulo Pontes contribuem, por exemplo, para a explosão das novelas na Rede Globo (NAPOLITANO, 2001) - produções, evidentemente, sem a intensidade e caráter ideológico de suas matrizes políticas, mas que buscavam retratar universos populares e a “difícil realidade do povo”.

Com maior liberdade no período autoritário, assim como, maior capilaridade e penetração na sociedade, a música popular conseguiu sensibilizar e visibilizar os elementos identitários romântico-revolucionários em uma escala, até ali, inédita - especialmente quando se articulou à potência difusora da televisão nos Festivais da Canção. Num processo constituído por diversos segmentos, aproximações e até rivalidades a Bossa-nova, a Canção de Protesto e a Música Popular Brasileira (MPB), estabeleceram reivindicações e mobilizaram narrativas que ampliaram definitivamente as fronteiras da brasilidade.

A Bossa-nova, por exemplo, não limita sua conjugação identitária a uma - já significativa - síntese de duas referências estéticas propriamente negras - o samba e o jazz -, como também, o declara narrativamente:

Na perspectiva deles, a ideologia nacionalista era um projeto de um setor da elite que, a médio prazo, poderia beneficiar a sociedade como um todo e a “subida ao morro” (expressão que sintetizava o contato com as classes populares) visava muito mais ampliar as possibilidades de expressão e comunicação da música popular renovada do que imitar a música das classes populares (NAPOLITANO, 2001, p.41)

Artistas como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros e Vinícius de Moraes cantaram sobre um Brasil “do povo” e assimilaram as referências estéticas, os instrumentos e arranjos do samba de gafieira e dos sambas de morro, levando-os para a ampla e jovem classe média que ascendeu através da política industrializante de Juscelino Kubitschek (NAPOLITANO, 2001), elaborando novos gostos, convergindo a modernidade, a vanguarda e a elegância à aos símbolos populares. Músicas de Vinicius de Moraes e Edu Lobo como “Arrastão”, que exaltava a cultura dos pescadores, e “Zambi”, que celebrava o líder negro quilombola, foram premiadas e prestigiadas. Seguindo além, temas ligados a religiosidade afro-brasileira, em 1966, conformavam o tema conceitual do célebre álbum de Baden Powell e Vinícius de Moraes, o Afro-sambas, uma clara demonstração da penetração dos símbolos e sentidos negros à narrativa da brasilidade que se esforçavam em demarcar.

A música de protesto e a MPB, por sua vez, estrelaram os festivais da canção e os diversos programas de TV voltados para a difusão da música brasileira, alcançando novos públicos e moldando os valores político-sociais da geração de jovens universitários – um estrato da população que crescia exponencialmente no período e que nos anos 1970 cresceram mais de dez vezes (NAPOLITANO, 2001) - que ansiavam pelas poéticas letras e inovadoras imagens urbanas de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Do ventre desse processo nasceu um movimento que reivindicou efusivamente a transformação das fronteiras da brasilidade – e que para a discussão que aqui buscamos sustentar possui notável importância, como veremos à frente. A Tropicália, movimento nascido entre 1967 e 1968, teve grande destaque na MPB, na crítica e no mercado fonográfico brasileiro e reuniu nomes como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Torquato Neto. Assim como esclarecido por Ridenti (2003) o movimento foi em grande medida desencadeado pelas ideias de Glauber Rocha, especialmente a partir de suas reflexões acerca da autoafirmação cultural do terceiro mundo e da inventividade

anticonvencional e até irracional da brasilidade – tema que voltaremos a abordar em seguida.

O movimento sintetizou manifestações políticas, simbólicas e artísticas que eclodiam ao redor do mundo – especialmente a contracultura. Hélio Oiticica, criador do termo, escreveu: “Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (RIDENTI, 2003, p.147). Distanciando-se, em grande medida, das percepções dominantes no setor, este ainda afirma: “Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra (RIDENTI, 2003, p.147). Nesse sentido, o movimento acaba por assimilar matrizes e dinâmicas típicas da antropofagia modernista. A preocupação básica dos artistas e intelectuais do movimento continuou sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de uma narrativa identitária fundamentada nos “autênticos” símbolos populares brasileiros, mas agora buscavam harmonizar esse projeto às mudanças no cenário global, e assim, “propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo” (RIDENTI, 2003, p.150). De modo que, para elaborar uma auto-imagem (ELIAS, 1990) nacional seria preciso agora articular elementos arcaicos (presentes na cultura popular e tradicional brasileira) e modernos (presentes na vanguarda artística global), uma evidência material desses esforços foi, por exemplo, a articulação dos ritmos nordestinos e da guitarra elétrica no universo estético da música popular brasileira.

Grande parte das reivindicações e lutas simbólicas travadas pelos movimentos político-culturais citados nessa seção não se desdobraram imediatamente em políticas culturais. As políticas de identidade que foram urdidas nesse período constituíram, no entanto, um denso caldo de referências e conceitos que formataram não só uma nova *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) mais plural e diversa – assimilando elementos identitários negros, caipiras, indígenas, sertanejos etc – na qual se inscreveu *outra brasilidade*, mas formataram também um novo perfil de militante cultural – de agentes que relacionavam diretamente poder e cultura, e que depositava sobre esta última a responsabilidade de transformar e construir um país mais justo e democrático, configuração que ecoou continuamente no setor político brasileiro e que, como

veremos, a partir de 2003, conformam uma transformação estrutural nas políticas culturais brasileiras.

2.2.2. O Cinema Novo e a reconfiguração conceitual da ação estatal

De modo estritamente diferente, porém, se deu a estruturação burocrático-estatal do setor cinematográfico brasileiro neste período. No Interregno Democrático, num contexto em que o cinema norte-americano dominava, não só o mercado internacional, mas o mercado interno de exhibições cinematográficas⁴ do Brasil – inserido em um modelo de desenvolvimento estatal claramente aberto ao capital estrangeiro e adotando tímidas políticas culturais de oposição aos modelos centralizadores e nacionalistas do Estado Novo - até os anos 50, o MEC buscou elaborar diretrizes que apaziguassem minimamente as tensões que se esboçavam no mercado cultural - limitando-se, no entanto, a estabelecer sensíveis regulações para equilibrar a relação entre exibidores, interessados no aumento dos lucros propiciados pelos filmes norte-americanos, e produtores de cinema, que buscavam espaço no mercado interno.

Na conjuntura do Regime Militar, no entanto, o setor passou a sofrer rígidas regulamentações. Ainda em 1964, foram estabelecidas as seguintes medidas: isenção de impostos para importação de material e equipamento cinematográfico; a normatização da definição de “filme brasileiro”; a isenção de tributos para a importação de material de laboratório e para fábricas de filmes virgens; e a ampliação do alcance da “exibição compulsória”, impondo a todas as salas de cinema das grandes cidades a exibição de filmes nacionais (SIMIS, 2015). Demonstrando assim, a retomada do caráter nacionalista das políticas que passaram a ser implementadas.

Diferentemente das pequenas regulações no mercado que precederam o período, em 1966, com a instauração do Instituto Nacional de Cinema (INC), o Estado passou a exercer preponderante influência no setor cinematográfico, tomando para si uma responsabilidade que há tempos era solicitada pelos produtores e realizadores do setor: o financiamento da produção nacional de filmes (SIMIS, 2015). Assim a lei ilustrava entre as suas atribuições: “conceder financiamento e prêmios a filmes nacionais, de acordo com normas elaboradas pelo Conselho Deliberativo e aprovadas pelo ministro da Educação e Cultura” (SIMIS, 2015, p.242). Esta mudança de postura estatal foi

⁴ Segundo o IBGE, por exemplo, entre 1944 e 1951 houve um considerável crescimento na importação de filmes norte-americanos, saltando, da já expressiva quantidade, de 1.012.723 metros de filme em 1944, para 1.685.2282, em 1951 (SIMIS, 2015)

comemorada pelo setor. Agradou produtores e realizadores das duas “tendências” cinematográficas brasileiras, convergindo o setor para um outro nível de produtividade: “Tanto os universalistas como os nacionalistas viam a ajuda do Estado como absolutamente essencial para a indústria” (SIMIS, 2015, p.251), mesmo que o fizessem por motivos divergentes.

José Mário Ortiz Ramos (1983) nos ajuda a entender esta configuração do setor cinematográfico brasileiro nos anos 60. Segundo o autor, teríamos no período duas correntes tensionando o respectivo mercado. Uma “industrialista”, ou “cosmopolita”, que oscilava cuidadosamente entre o apoio ao crescimento do cinema nacional e a relações e negociações simpáticas aos fornecedores e a estética estrangeira. Esta, durante quase uma década, obteve uma série de benesses no período de tendências liberais-mercadológicas anteriores. Do outro lado, entretanto, o polo nacionalista, apresentava fortes tendências desenvolvimentistas, nutria-se do ideário criado pelo ISEB e CPC, objetivava a “desalienação da nação” do domínio imperialista, buscando elaborar um cinema “das coisas nossas” e da “brasilidade” (RAMOS, 1983). O autor nos esclarece ainda:

Estes dois polos, (...) vão assumindo contornos mais nítidos na virada da década, originando seus efeitos na produção, articulando formas diferentes de posicionamento diante do Estado, sendo essencial a sua caracterização não somente para a compreensão da emergência do “Cinema Novo”, como das ações dos órgãos governamentais que surgirão. Com a radicalização posterior do processo político, e com a significação cultural do Cinema Novo, a postura nacionalista procurará escapar do processo que a plasmava com a visão desenvolvimentista (RAMOS, 1983, p.23)

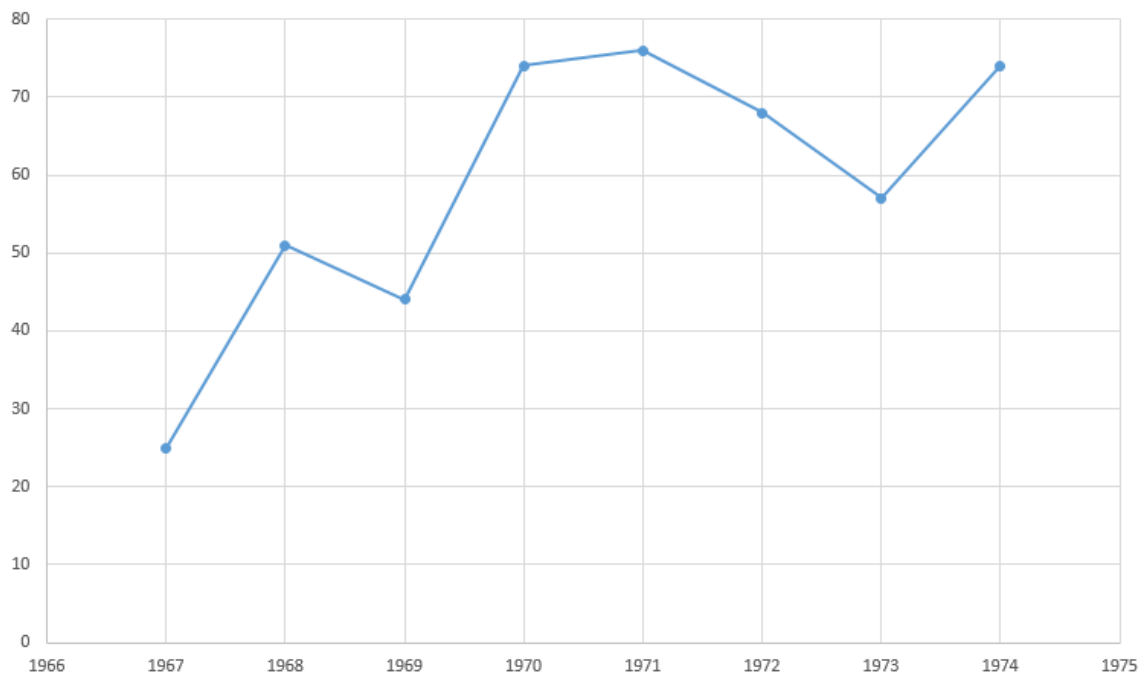
As novas medidas, e as subsequentes intervenções estatais no setor, no entanto, alterariam permanentemente o equilíbrio de poder entre as duas tendências. Após um longo processo de embates entre Estado e representantes do Cinema Novo, paulatinamente, a tendência nacionalista avançaria contundentemente e passaria a liderar a produção cinematográfica brasileira. Movimento cinematográfico brasileiro surgido na década de sessenta, o Cinema Novo contou com nomes como: Glauber Rocha, Cacá Diégues, Joaquim Pedro de Andrade e Nelson Pereira dos Santos. Munidos de um poderoso repertório estético e político (ALVES, 2011), os cineastas do movimento - assim como os intelectuais das diversas tradições dos quais são herdeiros - encontraram na nação o conteúdo cultural e força simbólica de suas obras, acrescidos,

no entanto, de um imperativo de transformação social e de protesto característicos desta nova geração. Ilustrando perfeitamente essa tendência, Parreira nos apresenta um texto escrito por Glauber Rocha em 1962: “Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural” (PARREIRA, 1984, p.230).

O cinema produzido pelo movimento buscava trazer à tona questões críticas do Brasil vivenciado em sua totalidade, buscando dar visibilidade tanto a diversidade da cultura popular, quanto a mazelas de um país que se desenvolvia de maneira profundamente desigual. Esta última faceta dessas produções audiovisuais era, evidentemente, vista como hostil à conjuntura ditatorial em vigor. Havia de fato, na primeira década do regime, uma acirrada disputa identitária entre os dois projetos. No entanto, por mais contraditório que pareça, o Cinema Novo e as políticas culturais da Ditadura Civil-militar convergiram e conjugaram uma significativa mudança no mercado cultural brasileiro. Havia entre os realizadores do movimento a percepção de que o principal problema do mercado exibidor nacional era a dominação do conteúdo estrangeiro, que além de superar a venda nacional em bilheteria, ditou um padrão estético e temático que passou a ser insistentemente copiado pelos realizadores brasileiros (os universalistas). Por isso, o Cinema Novo buscava elaborar uma linguagem própria e *genuinamente* brasileira, afastando-se das técnicas de montagem, de fotografia e abordagens temáticas comumente operadas no cinema hollywoodiano (MALAFAIA, 2012). Essa inquietação se harmoniza plenamente com as estratégias do Regime Militar, e no momento de sua respectiva abertura, quase uma década após o Golpe, são iniciados diálogos e composições entre os dois projetos.

Ainda sob a égide do INC, mas já no período de transição e criação da Embrafilme no final dos anos 60, o Estado passa subsidiar a produção cinematográfica brasileira. Com recursos provenientes da “Lei da Remessa” – dos impostos e taxas sobre a importação dos filmes estrangeiros -, os projetos que se mantinham no espectro de investimento tático do Estado - entre estes, evidentemente destacavam-se os cinemanovistas -, a produção nacional dá o seu primeiro “salto”, como pode ser verificado no seguinte gráfico:

Gráfico 01. Quantidade de filmes lançados por ano entre 1967 e 1974



Fonte: RAMOS (1983). Cinema, Estado e Lutas culturais.

Ainda assim, o setor apresentava sérias debilidades. Os diretores do *Cinema Novo* mantinham queixas frequentes sobre o problema da distribuição do cinema brasileiro. Pois, as distribuidoras estrangeiras, por uma série de fatores, ainda exerciam forte monopólio sobre o setor. Os realizadores dedicavam toda sua preocupação a produção de um cinema “sobre o povo”, no entanto, como lamentou Glauber Rocha, “o povo não os assistia” (PARREIRA, 1984). Nesse sentido, cineastas brasileiros também passaram a tensionar o Estado para que este operasse a distribuição do setor:

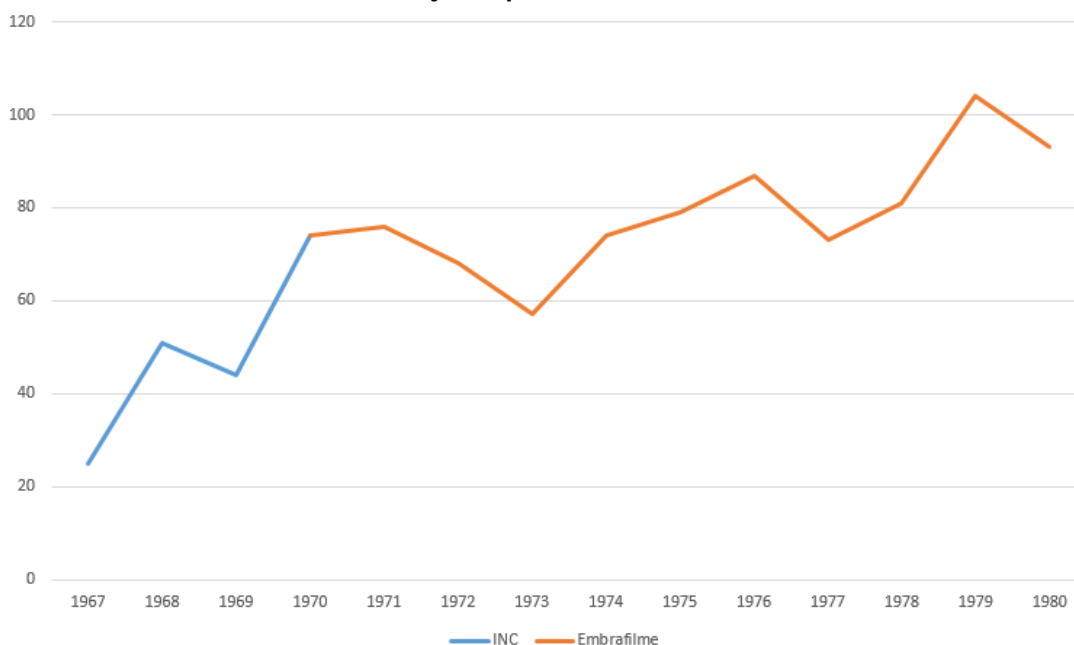
A principal preocupação dos produtores e cineastas brasileiros nos anos setenta foi, pois, a conquista material do mercado. O objetivo não foi totalmente alcançado, porém os filmes se esforçaram em combinar a qualidade artística (a tal virtude secreta) com a comunicabilidade, a viabilidade comercial. Tudo isso apoiado numa legislação de reserva de mercado. Ocorre a aliança dos produtores independentes e o Estado. A Embrafilme passa a agir no setor da produção e distribuição do filme nacional. (PARREIRA, 1984, p.231)

Não obstante, no início dos anos 70, surgiria uma “nova” Embrafilme. Objetivando “financiar, co-produzir e distribuir filmes brasileiros, e também para preservar a “memória nacional”, sendo, portanto, o ponto de chegada institucional de um projeto que gestou-se durante cinco anos” (RAMOS, 1983, p.133). Entre os cineastas havia um consenso: “a importância da Embrafilme no sentido de fortalecer

mecanismos capazes de criar uma hegemonia cultural brasileira nas telas” (PARREIRA, 1984, p.231).

A empresa estatal cresceu, assimilou novas responsabilidades, passou a ocupar um espaço fundamental no novo mercado cultural brasileiro. Iniciou suas ações com um vultoso crescimento de capital, saindo de 6 para 80 milhões. As consequências quantitativas do crescimento do setor foram imediatas. Em uma década o audiovisual dobrou seu público consumidor. O filme nacional passou alcançar a marca inédita de um terço do total de público nos cinemas brasileiros. A produção cinematográfica obteve um constante crescimento, chegando a lançar mais de 100 filmes em apenas um ano no final da década de setenta. Podemos visualizar esse crescimento no seguinte gráfico:

Gráfico 02. Quantidade de filmes lançados por ano entre 1967 e 1980



Fonte: RAMOS (1983). Cinema, Estado e Lutas culturais.

Deste modo, fica evidente a eficácia da ambivalente convergência entre o Cinema Novo e o Regime Militar. Esta relação, no entanto, não se limita em termos quantitativos. Elas se expressam numa transformação conceitual explícita nas diretrizes

culturais que começam a ser produzidas na gestão de Jarbas Passarinho. Assim como evidenciado por Ramos (1983), o Ministro declara, continuamente, a relevância do cinema no projeto estatal. O autor nos aponta ainda, para a apropriação que este faz de “antigas proposições nacionalistas do campo cultural” (RAMOS, 1983, p.92), apresentando uma proposta de uma indústria nacional para o cinema, e articulando necessariamente a uma ampla perspectiva cultural e identitária, revelando matrizes conceituais isebianas e seguindo além das perspectivas nacionalistas tradicionais. Em discurso, Jarbas Passarinho, clamava:

A cultura ideal para mim seria aquela que não alienasse as pessoas, no sentido de não ser dissociada da realidade brasileira e que, em termos nacionais, sirva para a afirmação do próprio país. (...) Eu penso que ela satisfaz o que é fundamental na crença da nacionalidade. Ela não pode ser importada, não pode ser uma forma de colonialismo cultural, como vivemos por muito tempo neste país (RAMOS, 1983, p.92).

De forma sintética, José Mário Ortiz Ramos nos esclarece: “Nestes anos 70, o sonho nacionalista que atravessara o início da década anterior se transmutaria em ideologia de Estado, e encontraria receptividade entre os produtores culturais do cinema brasileiro” (RAMOS, p.94-95). Nesses termos, como podemos perceber, foi operada – nos contornos das telas de cinema - uma contundente mudança na narrativa identitária que sustentava a unidade nacional. Sob os símbolos do Cinema Novo, da Tropicália e dos novos agentes mediadores do setor cultural brasileiro, os elementos que passaram a configurar uma identidade cultural *autenticamente* brasileira são ampliados. As imagens populares e a grande diversidade de culturas espalhadas pelo país, passam a ser parte integral dessa *auto-imagem* (ELIAS, 1990). O Estado, após incorporar uma série de novos atributos, passa a operar com um conceito de cultura dinâmico, conectando diretamente aspectos socioeconômicos e políticos. Essas mudanças se materializaram em políticas culturais e em uma série de novos dispositivos e órgãos estatais, que guiados por essas narrativas passaram ocupar um espaço nunca antes visto na vida cultural brasileira.

2.2.3. O patrimônio brasileiro além da “pedra e cal”

A esfera patrimonial também sofreu mudanças substanciais nesse processo de realinhamento da brasilidade, das políticas culturais estatais e do mercado cultural brasileiro. Nessa configuração, entretanto, o Ministério da Indústria e Comércio, assim como, o apoio do ministro Severo Gomes na criação do Conselho Nacional de

Referência Cultural (CNRC), foram aspectos decisivos nessa conjuntura. Na década de 70, o ministro se interessou por um projeto de Aloísio Magalhães, designer e artista plástico, que buscava:

Mapear e qualificar os “indicadores culturais brasileiro” em condições de imprimir feições “autênticas” aos produtos industriais brasileiros. Para tanto, bastava de início financiar a contratação de uma equipe de pesquisadores empenhados numa espécie de levantamento arqueológico multidisciplinar, visando o resgate dos traços e raízes culturais a serem utilizados como matéria-prima de um desenho caracteristicamente “nacional” dos produtos industriais. (MICELI, 1984, p.79)

O CNRC não pertencia ao MEC, portanto, tinha a liberdade de construir políticas patrimoniais que se distanciavam da perspectiva conservadora e elitista de preservação de monumentos de “pedra e cal” que ainda dominavam o órgão (MICELI, 1984). Puderam então voltar seus olhares para outros elementos identitários, como a cultura tradicional produzida pelas camadas populares nordestinas, pelas tradições indígenas, “num esforço de buscar raízes sólidas de legitimação cultural do trabalho desenvolvido no CNRC” (MICELI, 1984, p.80).

Ao mesmo tempo, desponta um desdobramento do Programa de Reconstrução de Cidades Históricas (PCH): o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas do Nordeste, um esforço interministerial orientado para o investimento em sítios históricos passíveis de retorno econômico através do turismo. O encaminhamento dos recursos e gestão das obras ficou a cargo do IPHAN. Segundo Miceli (1984), a implementação do programa forçou a ampliação das interfaces institucionais estabelecidas pelo IPHAN - além de ter contribuído para o crescimento e a capacitação de seu quadro de funcionários. Imerso nessa nova rede de contatos, que abarcava desde grupos empresariais do setor turístico, dirigentes públicos e proprietários dos bens tombados, o IPHAN gradualmente assimilou novas categorias ao seu repertório conceitual, dilatando seu conceito de patrimônio cultural e apresentando suas interconexões econômicas e sociais.

No momento subsequente, em que o CNRC foi incorporado pelo IPHAN, deu-se então a consolidação da dilatação do conceito de patrimônio cultural. Para tal, entretanto, é fundamental compreender o conceito de cultura que orientou essa etapa. A categoria cultura, assim como argumentamos anteriormente, passa a ser percebida em

sua dimensão processual, a ser compreendida como um processo histórico, e não mais como uma categoria estanque, pois disseminou-se a percepção de seus usos e leituras ideológicas – cultura, identidade e poder já estavam devidamente conectados. O patrimônio passa então a ser continuamente “refeito” no presente. “Preservar não é homenagear um passado imóvel. É tarefa mais complexa, dinâmica e abrangente” (MICELI, 1984, p.33). Temos assim, um conceito que assimila a noção de diversidade e aceita a pluralidade das “Identidades culturais”. Essa nova concepção produzirá uma mudança fundamental na orientação das políticas do IPHAN, que em 42 anos de existência conduzia suas ações basicamente na mesma direção, ou seja, buscando preservar intocados elementos identitários de uma parcela da população brasileira, das figuras “ilustres”, da memória do Brasil-colônia e dos símbolos católicos.

A torção realizada sobre paradigma que definia os elementos cruciais para a sedimentação de uma identidade cultural *autenticamente* brasileira – que estabelece os padrões de prestígio e delimita quais as referências podem ser alçadas à Patrimônio Nacional - altera profundamente o conteúdo das políticas culturais conduzidas pelo Estado. Assim, inicia-se a produção de programas para preservar a cultura ameríndia, a cultura negra e a cultura popular brasileira (MICELI, 1984). Uma abertura que significa, não somente, a ampliação dos agentes estatais, militantes e profissionais que passaram a intervir diretamente no setor, mas também, dilata a amplitude e os destinatários de suas políticas – a *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) que passa a ser por elas acolhidas. Por fim, o projeto elaborado por Mário de Andrade quase meio século antes, começava a se tornar realidade no Brasil.

2.2.4. A emergência da nova política cultural da diferença

A partir dos anos 1980, acompanhando a tendência global, as lutas políticas da esquerda brasileira começaram a ser resignificadas. Com o fim da ditadura a editoração dos títulos políticos voltaram a ter ampla circulação. Livros como “O que é isso companheiro?”, de Fernando Gabeira, e Os carbonários, de Alfredo Sirkis, já apontavam para a transformação e a ampliação das preocupações políticas do segmento, que passaram a abarcar “também a ‘política do corpo’, a luta ecológica e a luta pela conquista de direitos das minorias (negros, mulheres, homossexuais), temas que dariam o tom da esquerda dos anos 1980” (NAPOLITANO, 2001, p.122). Ao longo dessa década estas lutas foram impulsionadas, os novos movimentos sociais ganharam musculatura e se institucionalizam: surge o Movimento Negro Unificado Contra a

Discriminação Racial (MNU) e o Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra - primeiro órgão público voltado para o apoio dos movimentos sociais deste universo -; o Fórum Feminista do Rio de Janeiro e é ratificada nacionalmente a “Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher” da ONU; o Triângulo Rosa do Rio de Janeiro, e o Grupo Gay da Bahia.

Estes movimentos surgiram a partir de um novo paradigma identitário, onde as fronteiras entre o pessoal e o político foram paulatinamente apagadas (WOODWARD, 2005) – são frutos da íntima aproximação entre as categorias cultura e poder. Num contexto onde a identidade é percebida como processual - como o efeito de lutas simbólicas, de interpretações históricas e de interpelações discursivas (HALL, 2005) –, as reivindicações pela valorização e reconhecimento das diferenças se multiplicaram. As elucubrações sobre a “opressões de classe” passaram a ser atravessadas por diversas outras, provocando a dinamização das discussões em diversos setores. Emergiu assim um novo campo de disputas, de competição entre as diferentes identidades, provocando releituras das histórias oficiais das nações – em alguma medida, inclusive, colocando-as em cheque. Em síntese, a identidade é reconhecida não só em sua dimensão de “ser”, mas também em sua possibilidade de “tornar-se” (WOODWARD, 2005). As identidades centradas e “fixas”, como as nacionais, são contestadas e deslocadas, um processo que pluraliza radicalmente a produção de identidades ao redor do mundo (HALL, 2000).

A diferença – enquanto um conjunto de sentidos e elementos identitários compartilhados por uma determinada comunidade - passa a ser o combustível de um grande leque de discussões no âmbito global. Uma via dessa discussão está relacionada a emergência de um mercado voltado para o “consumo da alteridade” e das diferenças identitárias no contexto de diversificação dos modos de vida e de intensificação da comunicação: “Em uma conjuntura econômica na qual o mercado de produtos de massa estava saturado, as culturas tradicionais, locais, por vezes tribais, passaram a ser uma opção de consumo para determinados segmentos do mercado global” (MIRA, 2016, p.45). Segundo a autora, esta configuração dá lugar a uma nova descoberta da cultura popular e provoca um impulso de valorização das tradições, processo que se está expresso, no final do século XX na ascensão da World Music, na ampliação da oferta turística fundamentada nas “tradições culturais” e na multiplicação de museus voltados

para segmentos específicos (MIRA, 2016). Um ambivalente processo de tensionamento entre as interpenetrações e *hibridiões* (CANCLINI, 2008) das referências identitárias globais homogeneizantes e o fortalecimento das *identidades locais* (HALL, 2006) – que no Brasil, nos anos 1990, se tornou evidente na disseminação da música dos rappers paulistanos, no funk do Rio de Janeiro e no nascimento do Movimento Mangue beat em Recife (MIRA, 2016).

No outro extremo desse debate – a partir da compreensão dessa dimensão política e transitória da categoria – os contornos e agentes partícipes dessa configuração preocuparam-se com os riscos e ameaças que a globalização impunha às diferenças – a esfera que depois foi nomeada como “diversidade cultural”. Uma discussão, em grande medida, protagonizada pela UNESCO, que através de uma série de articulações transnacionais, reuniões de especialistas e convenções, iniciou a conjugação de uma densa rede de conceitos, normas e políticas em defesa da diversidade. Um processo que, segundo Mattelart (2006), é iniciado nos anos 1970, sob a égide das reflexões acerca do direito à comunicação. No conjunto de normas e de princípios para a orientação dos sistemas de comunicação, definidos pelo órgão numa reunião de especialistas promovida em 1972, o “Respeito à diferença sem qualquer distinção de origem nacional, étnica, de língua, de religião” (MATTELART, 2006, p.13) aparece como diretriz basilar. Em 1980, na Conferência Geral da UNESCO em Belgrado, o relatório MacBride foi publicado com o título simbólico “Vozes Múltiplas”, onde as noções de cultura e comunicação aparecem como direitos sociais do homem, e já apontam para as “indústrias culturais” como uma ameaça nesse sentido. Na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (Mondiacult), realizada no México em 1982, um conceito antropológico de cultura é apresentado – uma das condições fundamentais para uma série de deslocamentos conceituais que foram realizados em seguida -, uma percepção que normatiza o:

“elo entre economia e cultura, entre desenvolvimento econômico e cultural e esboça o princípio de uma política cultural fundada no reconhecimento da diversidade. (...) Concebendo o papel da cultura de forma ampla e global, faz ligação entre a ideia universal dos direitos fundamentais e os traços particulares dos modos de vida que permitem aos membros de um grupo estabelecer a ligação que os une aos outros” (MATTELART, 2006, p.14).

Ao longo dos anos 1990 estas discussões se aprofundaram e se tornaram ainda mais densas, passando a envolver uma complexa teia de instituições, agentes estatais,

organizações da sociedade civil e uma série de intelectuais, formulando o que Alves (2013) nomeou *repertório discursivo UNESCO* – ao longo dos capítulos seguintes, entretanto, voltaremos a debater essa conjuntura com maior atenção, articulando-as aos seus desdobramentos na produção de políticas culturais brasileiras no início do século XXI. De modo sintético, neste período, em diversos lugares do mundo, surge um modelo de política cultural que busca dar conta, especificamente, das diferenças e das relações de poder que determinam a transitoriedade dos novos modos de elaboração das identidades, conformando o que passa a ser denominado por “nova política cultural da diferença”:

As principais características desta orientação de política cultural seriam a quebra da homogeneidade cultural em benefício da multiplicidade e da heterogeneidade e a rejeição dos valores abstratos e universais em nome do específico, do concreto, do particular. Uma política cultural que historiciza, contextualiza, multiplica, orientada por valores contingentes, variáveis, provisórios, enfim, processuais (BARBALHO, 2001, p.5)

Entretanto, é fundamental compreender que em resposta às demandas de ampliação e valorização da diversidade, assim como Stuart Hall (1997) apontou, uma contraditória tendência de política cultural emergiu e foi disseminada no final do século XX. As políticas de “desregulação”, foram frutos do modelo neoliberal e se opunham às políticas keynesianas que estiveram em voga desde o fim da Segunda Guerra. Impulsionadas por organizações internacionais como o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional, elas apostavam na retirada do Estado e de suas responsabilidades de regulamentação dos assuntos culturais, e assim, buscavam “abrir a cultura, paulatinamente, ao jogo livre das — forças de mercado. A liberdade, ampliando as opções, aumentando a diversidade e o pluralismo cultural, acabando com o paternalismo do Estado em relação às pessoas” (HALL, 1997, p.16). Essa lógica - notadamente a tendência adotada pelo Estado brasileiro nos anos 1990 – apostava que a diversidade cultural e liberdade de mercado eram interdependentes, o direcionamento estatal poderia então, coibir o seu respectivo desenvolvimento e fomentar segmentos específicos em detrimentos de outros. O autor, no entanto, tece uma série de críticas ao modelo de gestão, apontando suas incongruências e fragilidades diante da complexidade dos modos contemporâneos de formulação das identidades.

O conjunto destas reflexões e construções só passam a penetrar a esfera das políticas culturais conduzidas pelo Estado brasileiro no início do terceiro milênio,

quando Gilberto Gil – assim como, uma série de outros intelectuais e militantes da esquerda cultural brasileira - assumiu a liderança do MinC e provocou uma “virada conceitual”, trazendo consonância entre os programas e ações governamentais e os múltiplos deslocamentos experimentados pela categoria identidade ao longo de todo o século XX. Como veremos nos capítulos seguintes, esse encadeamento tornou o Ministério da Cultura um órgão de peculiar criatividade no processo de produção de políticas culturais identitárias voltadas para a valorização e disseminação da diversidade cultural brasileira.

3. UMA ALAGOAS NEGRA, UMA CULTURA FOLCLÓRICA (O GOVERNO RONALDO LESSA, 1999-2006)

O conjunto de transformações que apresentamos no primeiro capítulo esteve efervescente e em pleno processo de conjugação no fim dos anos 1990. Apesar de ainda não terem assumido sua forma mais óbvia nas políticas culturais estatais do Governo Federal, elas já estavam disseminadas em diversos outros âmbitos: nas lutas políticas, na ação dos órgãos transnacionais, nas reflexões acadêmicas e, especialmente, nos fluxos das políticas de identidade produzidas pelos novos movimentos sociais. Como

veremos, apesar de emergir de modo indireto, no Governo Ronaldo Lessa esse dinâmica já apresenta seus primeiros contornos.

A vitória eleitoral de Ronaldo Lessa no pleito de 1998 é antecedida e marcada por um tenso e turbulento momento de reconfiguração nas lutas políticas em Alagoas. A grave crise econômica no último governo de Divaldo Suruagy (1995-1997), as pressões do Governo Federal para a diminuição das contas públicas em Alagoas, o acordo com os usineiros, os atrasos salariais do funcionalismo público e o atribulado processo de implantação do Plano de Desligamento Voluntário (PDV) no Estado, acabaram por intensificar as mobilizações de trabalhadores nos diversos setores (ARAGÃO, 2014).

Com as deflagrações de greves entre as principais categorias de servidores públicos do Estado – polícia militar e civil, professores e servidores da saúde –, diversos sindicatos, movimentos sociais e grupos políticos ligados à esquerda passaram a catalisar mais demandas populares e exercer maior influência nos rumos dos debates sobre as soluções para a crise no Estado. Em 17 de julho de 1997, essas ações de mobilização acabam por provocar a renúncia de Divaldo Suruagy. No entanto, esse processo tem ainda profundos reflexos nas eleições seguintes. Reunindo o acúmulo e insatisfações dos setores mobilizados neste período, Ronaldo Lessa lança sua candidatura sustentado por doze legendas partidárias que convergem numa ampla coligação de centro-esquerda: PDT/PT/PST/PTN/PPS/PSN/PMN/PSB/PV/PRP/PCdoB/PTdoB.

Coadunando-se à gestão municipal de Maceió – que, por sua vez, apresentava uma configuração política semelhante na gestão de Kátia Born – a gestão de Ronaldo Lessa no Governo do Estado esboça um ambiente onde as pautas ditas “populares” e democratizantes ganham visibilidade e, em alguma medida, adentram à organização burocrática estatal. Em seus discursos públicos o governador busca evidenciar um caráter anti-oligárquico, sensível às causas populares e de combate às desigualdades. Esse teor fica explícito, por exemplo, no seguinte trecho extraído de uma mensagem do governador - denominada “Alagoas 182 anos, tenho orgulho de você” - publicada no Diário Oficial do Estado de Alagoas (DOE/AL):

A história de Alagoas registra exemplos de bravura de seus filhos. Muitos tombaram, como Zumbi dos Palmares, na luta pela liberdade. Agora, devemos reafirmar o compromisso de construir um Estado emancipado de tanta exclusão social. Assumimos o governo para fazer

a faxina, arrumar a casa e acabar com as deformações que destruíram até os serviços essenciais. Com muito esforço, em tão pouco tempo, já aumentamos o número de crianças na sala de aula e ampliamos o abastecimento d'água em vários municípios, inclusive em Maceió. (...) Mais do que nunca, estou convencido de que, juntos, podemos realizar o sonho de um novo Estado. É hora de superar os obstáculos e transformar a esperança numa grande corrente de amor a esta terra. No dia do aniversário de Alagoas, o melhor presente é a nossa união em defesa desse futuro; é a crença na força da cidadania para fazer justiça e garantir a felicidade dos nossos filhos. Alagoas, tenho orgulho de você (ALAGOAS, 1999, p.1).

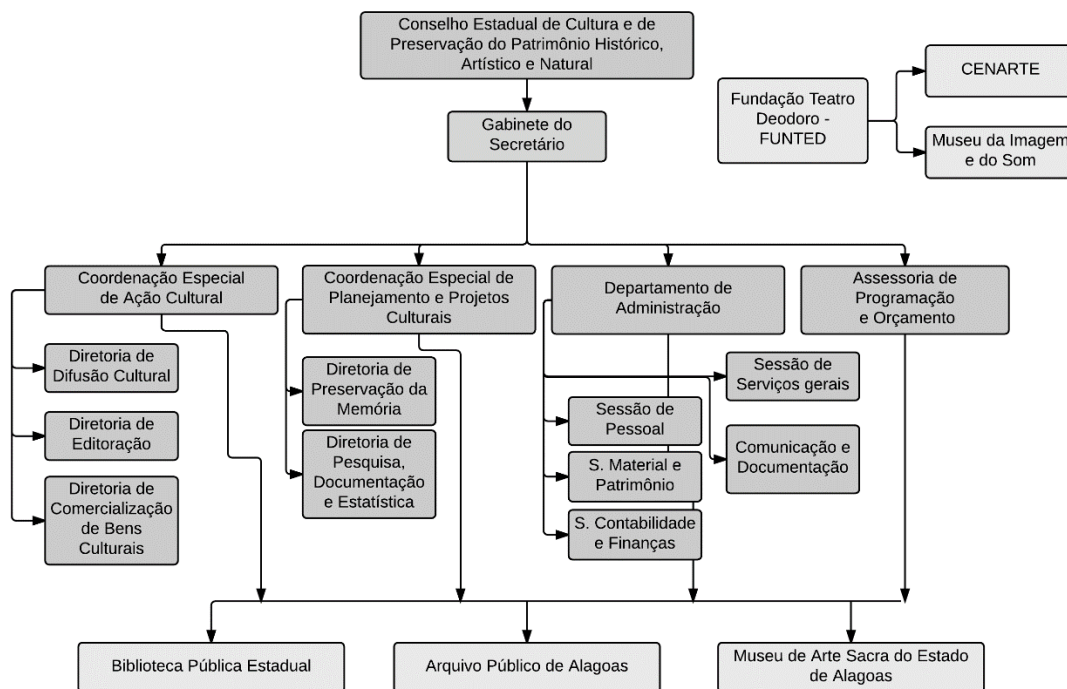
Nesse fragmento podemos discernir indicadores de dois aspectos fundamentais do Governo Lessa, que, em alguma instância, caracterizam sua gestão e desdobraram-se em políticas de identidade neste período: o combate às desigualdades e o uso dos símbolos afroalagoanos. Dois aspectos que nortearão a discussões nesse capítulo.

3.1 A ampliação do lugar do “popular” nas políticas culturais da SECULT

A Secretaria de Estado de Cultura – SECULT – foi criada em 1984⁵ segundo governo de Divaldo Suruagy (1983-1986) –, seguindo a tendência nacional de burocratização que o setor experienciava no período. Do seu nascimento até a ocasião de governo de Ronaldo Lessa poucas alterações foram realizadas na estrutura do aparelho burocrático do órgão de cultura. No organograma abaixo, podemos observar sua composição em seu primeiro ano de existência:

Figura 02. Organograma dos órgãos de cultura do Estado em 1984

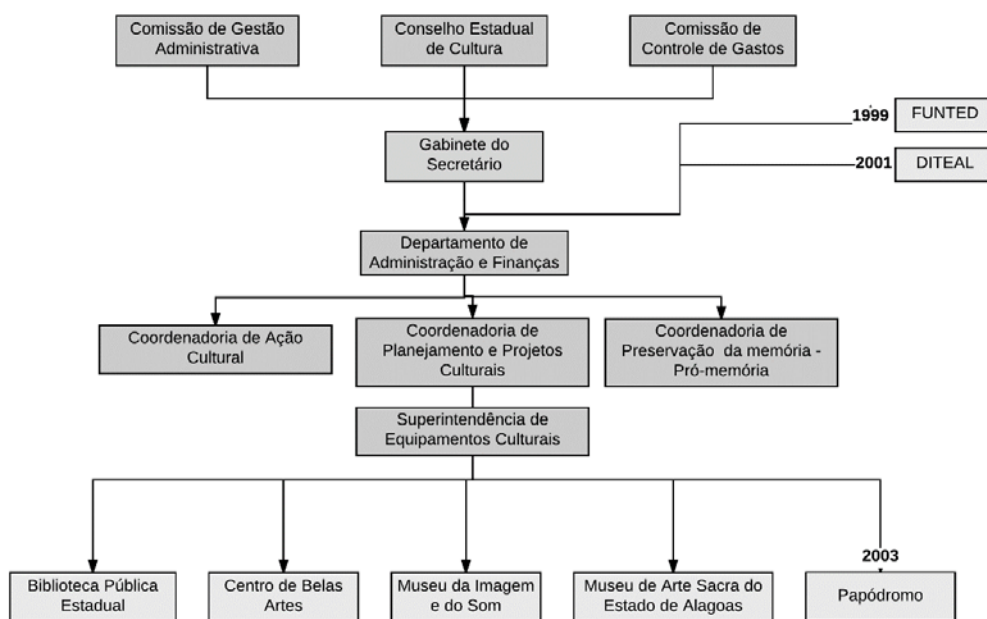
⁵ Lei no. 4592 de 13 de dezembro de 1984



Fonte: ALAGOAS (1984). Elaboração do autor.

A soma das alterações que foram realizadas durante suas duas primeiras décadas de existência não evidenciam grandes mudanças terminológicas ou organizacionais. Após a primeira reforma da estrutura da Secretaria realizada no Governo Lessa, em 2001, podemos notar uma série de semelhanças e continuidades em seus elementos mais básicos:

Figura 03. Organograma dos órgãos de cultura após reformas em 1999 e 2001



Fonte: ALAGOAS (1999); ALAGOAS (2001). Elaboração do autor.

Podemos destacar, no entanto, a mudança da subordinação do Centro de Belas Artes - CENARTE - e do Museu da Imagem e do Som - MISA -, que antes eram geridos pela Fundação Teatro Deodoro (FUNTED), à SECULT. Assim como a transformação da FUNTED em Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas⁶ – DITEAL – tornando-a, ainda que independente administrativamente, subordinada à Secretaria, afinal, suas ações passam a ser diretamente supervisionadas pelo gestor da SECULT, assim como, a indicação de seu dirigente passa a ser feita pelo mesmo. Essas mudanças nos falam de uma clara mudança na balança do poder que se mantinha equilibrada e concorrente no final dos anos 80, conforme narrado por Pedro Onofre no livro Políticas Culturais para Alagoas⁷ (2002). Conforme a FUNTED é esvaziada, a SECULT dilata seu corpo administrativo, assimilando a gestão de novos equipamentos culturais, chegando a gerenciar inclusive o Papódromo a partir de 2003. Finalmente, outra mudança significativa é a ascensão da Diretoria de Preservação da Memória à Coordenação, fato que ocorre em 1997⁸, um claro indicativo do crescimento do prestígio das diretrizes de “preservação da memória” e do “patrimônio material” entres as funções do órgão.

De fato, como veremos, a gestão de cultura do Governo Lessa não traz grandes mudanças no âmbito burocrático-administrativo do setor. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer esse período não seja marcado por profundas mudanças na direção das ações e programas de cultura conduzidos pelo Estado.

No amplo âmbito da gestão, no entanto, no primeiro desse governo (1999-2002), em 1999, o planejamento do Plano Plurianual (PPA) trouxe uma série de mudanças metodológicas estruturais que nos ajudam a entender justamente características fundamentais dessa gestão. Segundo Cabral (2009), a ação inovou promovendo um complexo planejamento compartilhado, contando com um sistema participativo de consultas informais e debates com segmentos organizados da sociedade civil, buscando decisões consensuais que refletissem as aspirações da sociedade e das comunidades locais participantes.

Convergindo com as preocupações que são anunciadas pelo governador em seu discurso, a ação propõe “estratégias centradas no exercício da democracia, na

⁶ Criada pela Lei n° 6.269, de 21 de setembro de 2001

⁷ No livro publicado em 2002, Pedro Onofre descreve com profundidade as relações de rivalidade que existiam entre os dois órgãos ao longo dos anos 80 e 90.

⁸ Lei no. 5.967 de 27 de novembro de 1997

participação popular e na reorientação do modelo político-administrativo adotando, pela primeira vez em Alagoas, os princípios do desenvolvimento sustentável” (CABRAL, 2009). Segundo o documento do PPA, o processo contou com mais de mil participantes, entre técnicos, membros das secretarias, membros de diversas instituições da sociedade civil e públicas, além de diversos intelectuais. Sobre os últimos, foram realizadas 62 entrevistas abertas com os que definiram como “figuras representativas da sociedade, detentores de conhecimentos específicos e formadores de opinião pública no Estado” (ALAGOAS, 2000, p.19).

É importante nos atermos um instante neste ponto justamente por compreender o papel fundamental que os intelectuais, como mediadores simbólicos, têm no processo penetração de narrativas identitárias no âmbito estatal. Entre estes, podemos destacar os seguintes intelectuais, respectivamente seguidos pela descrição que o PPA denomina e por uma observação por nós elencada dado o nosso objeto de pesquisa:

Quadro 01. Intelectuais que participaram da construção do PPA 2000-2003

Nome	Descrição no PPA	Observação
Douglas Apratto	Historiador	Um dos intelectuais responsáveis pela divulgação de uma matriz identitária “Canavieira” em Alagoas
Eduardo Bomfim	Vereador de Maceió	Foi gestor de cultura em diversos momentos tanto na SECULT quanto no município de Maceió
Ênio Lins	Jornalista	Foi secretário de cultura entre 1994 e 1996.
Ib. Gatto Falcão	Presidente da Academia Alagoana de Letras - ALL	Acadêmico e Membro do IHGAL
Jaime de Altavilla	Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas - IGHAL	Membro da ALL
Luiz Sávio de Almeida	Professor da UFAL	Junto com Dirceu Lindoso, foi responsável pela dinamização do conceito de identidade nos meios intelectuais alagoanos
Marcial de Araújo Lima	Representante do Conselho Estadual de	Pesquisador e incentivador do Folclore Alagoano

	Educação	
Oswaldo Viégas	Diretor de Planejamento do SEBRAE/AL	Secretário de Cultura do Estado entre 2007 e 2014
Ranilson França	Folclorista	Fundador da Associação dos Folguedos Populares de Alagoas - ASFOPAL

Fonte: PPA Alagoas (2000). Elaboração do autor.

Temos acima uma ampla e representativa gama de intelectuais de diferentes vertentes e modos de atuação: acadêmicos, importantes agentes divulgadores do folclore alagoano, secretários de cultura e teóricos que são referência no debate sobre identidade em Alagoas. A diversidade e as dimensões desse quadro refletem também a configuração da produção de políticas culturais que, em alguma medida, ganham força nesse período.

Esse processo de elaboração resulta em um PPA onde o “*cultural*” está situado como parte do conjunto de ações voltadas para a dimensão social do desenvolvimento sustentável⁹, segundo o Plano, aquele relativo “à necessidade de incorporação das populações marginalizadas”. Essa preocupação, no entanto, parece ser assimilada de modo parcial pelo planejamento orçamentário dos órgãos de cultura, pois, como veremos na comparação a seguir, podemos verificar algumas mudanças entre o PPA do estruturado pelo governo anterior (1996-1999) e o PPA em questão (2000-2003), mas elas não parecem ecoar de modo óbvio as preocupações anunciadas:

Quadro 02. Resumo das metas dos órgãos de cultura no PPA 1996-1999

Meta - Patrimônio Artístico e Arqueológico
Ateliê de restauração e conservação de bens móveis
Promover o levantamento das instituições e identificação do acervo
Recuperar o Palacete Barão do Jaraguá
Restaurar a Igreja de Santa Maria Madalena
Restaurar a Igreja Nossa Senhora dos Anjos
Construir Cerca em torno da Serra da Barriga
Promover o inventário do Patrimônio Histórico e Arquitetônico de Alagoas
Recomposição paisagística do centro histórico de Penedo
Recomposição paisagística da zona de preservação de Marechal Deodoro
Recuperar a Casa de Cultura de Porto Calvo

⁹ As outras dimensões seriam a econômica, ambiental e política

Recuperar a Cadeia Pública e Casa da Câmara de Marechal Deodoro
Promover reflorestamento da Serra da Barriga
Construir e equipar o Memorial Zumbi dos Palmares
Tombar e Recuperar a Cadeia Pública de Pão de Açúcar
Manter o Museu de Artes Sacras
FUNTED – Promover Serviços de obras e instalações
FUNTED – Restaurar Acervos
FUNTED – Preservação dos Prédios
Meta - Difusão Cultural
Estação dos Gestos – O Nordeste Encena
Memória Musical de Alagoas
Imagem do Real e do Imaginário Alagoano
Preservar o folclore alagoano
Promover o deslocamento do Trem Cultural
Promover a semana do folclore alagoano
Mostra nacional de cinema e vídeo
Caravana da Cultura - Viagens de grupos artísticos ao interior do Estado
Elaborar um álbum sonoro e fotográfico do Folclore
Festival de Cinema de Penedo
Manter as Casas de Cultura
FUNTED – Promover a Cultura

Fonte: PPA Alagoas (1996)

No PPA essas duas metas concentram basicamente a mesma quantidade de recursos. Enquanto a meta “Difusão Cultural” teria uma previsão orçamentária de um total de R\$ 12.107 reais para executar seus respectivos programas (49%), a meta “Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico” contaria com um total de R\$ 12.381 reais (51%) para tal. Como veremos a seguir, apesar de uma previsão orçamentária vertiginosamente maior e um menor detalhamento nos programas orçados, o PPA 2000-2003 mantêm ainda algumas características do planejamento anterior:

Quadro 03. Resumo das metas dos órgãos de cultura no PPA 2000-2003

Meta - Municipalização das Ações do Turismo, Cultura e Meio Ambiente	R\$
Cadastrar e Inventariar os Monumentos Históricos de Alagoas	92.000
TOTAL	92.000
Meta - Desenv., Valor. e Preserv. do Patrim. Histórico/Artístico/ Cultural	R\$

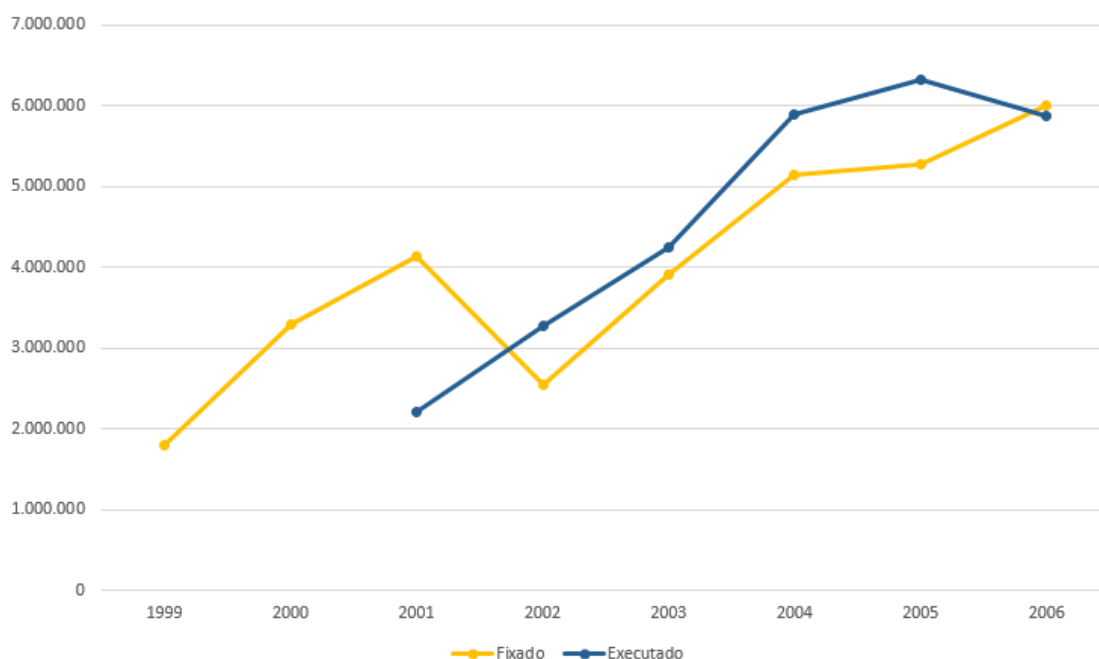
Restaurar e Revitalizar Monumentos e Sítios Históricos/Museus	5.863.000
Apoiar Manifestações Artísticas e Culturais do Estado	237.000
FUNTED - Criar Grupo Popular de Dança	172.000
FUNTED - Criar Orquestra de Câmara de Alagoas	519.000
FUNTED - Criar o Corpo de Baile de Alagoas	518.000
FUNTED - Criar Grupo Popular de Teatro	72.000
TOTAL	7.381.000

Fonte: PPA Alagoas (2000)

A diferença de valores investidos nas duas metas é imensa. A meta “Desenvolvimento, Valorização e Preservação do Patrimônio Histórico/Artístico/Cultural” representa basicamente 99% do orçamento do quadriênio. Uma grande desproporção é registrada na própria divisão dos orçamentos para os programas dentro da própria meta, já que um programa eminentemente relacionado a perspectiva do *patrimônio material* acumula 79% do orçamento total da meta – a situação chama ainda mais atenção quando percebemos que o valor voltado para a meta de municipalização das ações do turismo segue exatamente no mesmo sentido. Nesse sentido, apesar do amplo crescimento do orçamento voltado para esta perspectiva, observamos a constância das estimativas de investimento em uma política de apoio aos eventos e uma mudança terminológica sutil que já começa a esboçar um outro lugar para as *culturas populares* – o que era “folclórico” começa a aparecer nos documentos oficiais como “popular”, mesmo que isso ainda apareça de modo superficial.

Nesse panorama, no entanto, assim como apontado pela previsão do PPA, destacamos especialmente o crescimento do orçamento dos órgãos de cultura - SECULT e FUNTED/DITEAL - que se dá a partir de então. Como podemos constatar no gráfico abaixo - elaborado através do cruzamento das leis orçamentárias anuais (LOAs) com os devidos relatórios de execução do orçamento de cada ano -, esse período inaugura um crescimento quase intermitente da estimativa e da respectiva execução orçamentária do setor cultural:

Gráfico 03. Crescimento orçamentário dos órgãos de cultura no Governo Lessa

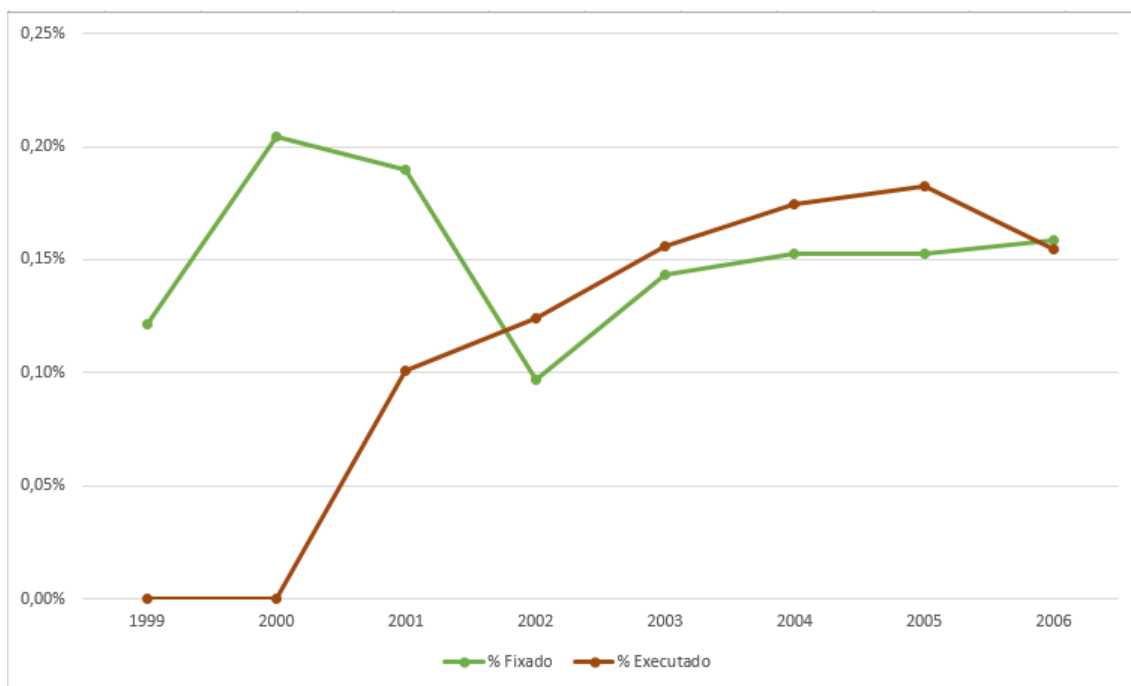


Fonte: elaboração do autor

Ainda que não tenhamos acesso aos dados de execução orçamentária do setor em 1999 e 2000, é possível notar no Gráfico 01 uma tendência de crescimento dos orçamentos. Nos primeiros três anos, o quadro segue a tendência comum do âmbito administrativo-estatal, onde planejamento orçamentário é frequentemente mais alto do que a sua efetiva execução. Mesmo assim, no primeiro quadriênio temos uma variação de quase 100% nesse orçamento, o que aponta para uma mudança significativa.

No último ano do primeiro quadriênio, e no período seguinte, essa lógica é invertida. Apresentando uma dinâmica incomum nesse âmbito, o orçamento executado torna-se maior do que o fixado, o que demonstra, como veremos, que o setor cultural passa a conduzir um papel mais significativo neste Governo - adquirindo, também, maior habilidade de operação e captação de recursos. É preciso salientar que esse crescimento não está relacionado simplesmente com as variações da inflação, mas a uma efetiva dilatação da centralidade do setor no planejamento estatal. Esta proposição pode ser averiguada no seguinte gráfico:

Gráfico 04. Porcentagem do setor em relação ao orçamento do Estado



Fonte: elaboração do autor.

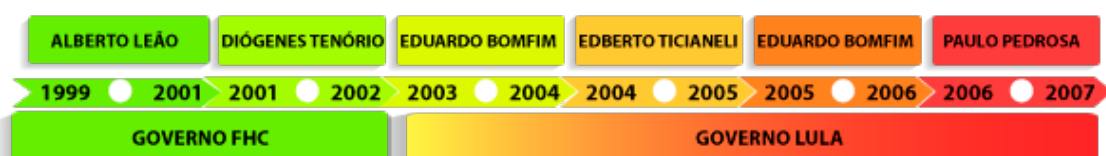
O Gráfico 02 nos permite verificar o crescimento da porcentagem do orçamento e da execução orçamentária do setor diante do orçamento do Estado. Nos primeiros anos a lógica segue a mesma tendência: crescimento constante, mesmo que menor do que no período do segundo governo. Ao mesmo tempo, é preciso salientar também que essa sensível evolução, ao contrário do período posterior, não se dá num ambiente de amplo crescimento do investimento federal em cultura, este somente se dará a partir de 2003, quando uma série de mudanças e deslocamentos se darão no setor – tema que abordaremos em seguida -, antes disso, estamos falando de um panorama notadamente áspero para o desenvolvimento das políticas culturais no Brasil, período no qual os investimentos públicos conduzidos pelo Ministério da Cultural (MinC) eram monopolizados pela Lei Rouanet.

No âmbito Estadual essa ampliação do “cultural” nas contas estatais é causada pela proliferação entre os agentes governamentais – ainda que de modo precoce - de uma concepção de desenvolvimento que está necessariamente atrelado à cultura e a identidade. No texto de apresentação do PPA 1999-2002, por exemplo, esse entendimento aparece como um dos principais compromissos da gestão: “Outro grande compromisso do nosso governo é com o resgate da autoestima do povo alagoano que deseja uma Alagoas de dignidade em que o seu povo altivo possa, pelo menos, vislumbrar um futuro melhor” (ALAGOAS, 1999, p.1).

No trecho a “autoestima” aparece como condição *sine qua non* para um futuro melhor em Alagoas, estando necessariamente conectado a percepção da dignidade em si. Assim como apontamos no capítulo anterior, a identidade, ou a auto-imagem (ELIAS, 1990), está diretamente conectada à percepção dos elementos que são mobilizados por uma comunidade para manifestar o seu orgulho, suas “valências positivas” enquanto grupo ou nação. A construção do que se convencionou chamar de *autoestima* depende necessariamente do entrelaçamento de uma série de narrativas identitárias que possam assegurar a articulação de uma *biografia reflexivamente organizada*, e por fim, numa *auto-identidade* (GIDDENS, 2002). Portanto, a necessidade de produzir essas narrativas, de criar políticas nesse sentido, estavam presentes e eram conscientemente enunciadas pelo próprio governador.

Os reflexos dessa percepção nos órgãos de cultura, entretanto, foram interpretados de maneira distinta nas diversas gestões de cultura que figuraram estes mandatos. Assim como observado por Diógenes Tenório (2016) em entrevista, uma característica recorrente da gestão de Ronaldo Lessa era uma espécie de rodízio (“ronalzídio” segundo os jornalistas de época) que provocava no secretariado. Na SECULT, por exemplo, houveram seis gestões distintas, sendo cinco o número de secretários diferentes que estiveram à frente do órgão.

Figura 04. Secretários de Cultura através dos anos entre 1999-2007



Fonte: elaboração do autor

Ao longo desses oito anos a combinação entre a busca por uma narrativa identitária que sustente a “*autoestima*” do povo alagoano e a implementação de políticas sociais de inclusão resultam em programas e ações sensivelmente diferentes. Nessa diversidade, logo, fica vívida a pluralidade de sentidos que o termo “popular” assume entre os agentes do setor. De maneira geral, elas se movimentam de maneira pendular entre duas percepções clássicas dos agentes do setor cultural: a primeira restringiria o “popular” a um anacronismo, percebia-o como um espaço de resistência ao avanço do capital e das reestruturações da modernidade, seriam uma série de manifestações que sustentam tradições e práticas através dos séculos. Assim como

Stuart Hall (2003) nos aponta, frequentemente essas manifestações são prestigiadas por sua surpreendente disciplina ritual, pela sua capacidade de manter tradições intocadas pelo tempo. São, notadamente, uma perspectiva de construção identitária que no Brasil foi difundida especialmente pelo Movimento Folclorista. Este foi, sem dúvida, o prisma conceitual que preponderou nessas políticas.

A segunda interpretação do “popular”, por sua vez, são elucidadas por Hall (2003) como todas aquelas coisas que “o povo” faz ou fez, se aproxima de uma definição antropológica do termo, focando valores, costumes e mentalidades da classe trabalhadora. “Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” nesse sentido são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite, ou da cultura dominante, e à cultura da “periferia” (HALL, 2003, p.256). Essa apreensão converge com as propostas dos intelectuais do ISEB e dos interesses das ações CPC da UNE, como vimos anteriormente, revela uma dimensão de transformação socioeconômica que emerge através da cultura. Em alguma medida, ela também subsidiou ações nesse governo, mesmo que ainda de forma limitada e, muitas vezes, diretamente fundida com a acepção folclórica do termo. As duas interpretações se entrecruzam em diversos momentos nos programas e ações estatais alagoanas do período.

Entretanto, antes de aprofundarmos o debate sobre as políticas em questão torna-se necessário retomar, mesmo que de maneira sucinta, um pouco dos itinerários intelectuais que foram fundamentais para a difusão de uma matriz identitária particularmente conectada aos procedimentos e práticas dos folcloristas em Alagoas.

3.1.1. Uma alagoanidade que nasce no Engenho

Eu trago a minha terra em meus olhos, eu trago a minha terra em meu olfato, minha terra cheira a mel quente dos engenhos, minha terra tem o gosto ardente dos canaviais (ALTAVILA *apud* TENÓRIO, 2011).

A elaboração dessa matriz identitária remonta a um longo processo intergeracional. Aqui, no entanto, nos ateremos ao momento em que essa narrativa se torna mais densa, se fundamentando a partir de referenciais teóricos que mais se aproximam do campo que aqui debatemos e que, finalmente, passam a ressoar na composição do Estado alagoano.

Seu cenário definitivo será o engenho, os canaviais e os terreiros das Casas-grandes. Um universo que, segundo os intelectuais que elaboram essa interpretação, formatam “Um sistema de vida familiar, econômico e cultural que ao longo dos séculos condicionou o *ethos* da sociedade alagoana” (TENÓRIO, 2011). Inspirados pelo texto “Os Caminhos do Açúcar em Alagoas”, de Douglas Apratto Tenório (2011), nomearemos essa matriz identitária como “Folclórico-Canavieira”. O termo ilustra não só o cenário e as fontes estéticas que a sustentam, mas, sobretudo, nos fala das razões e condições históricas de sua fabricação.

Os intelectuais que fizeram parte de sua tessitura em Alagoas são herdeiros – representativos - de uma tradição que emerge no bojo de um amplo processo de reestruturação social:

A emergência da sociedade de classes, do assalariamento, das chamadas relações livres de trabalho, contraditoriamente representou, para muitos homens e mulheres pobres, notadamente para aqueles recém-saídos da escravidão, a perda das poucas garantias e da proteção paternalista que recebiam. A nostalgia pelo retorno a essa ordem social, vista como menos violenta, como mais harmônica e mais justa, será partilhada por setores das camadas populares e das elites letradas, o que contribui para o encontro entre eles e com esse encontro a emergência da ideia de folclore ou de cultura popular (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p.44).

Assim como sustentado por Albuquerque Júnior (2013a, 2013b), as diversas transformações provenientes do processo de modernização acabam por provocar a decadência (econômica, social, política e simbólica) das elites agrárias. Elas são paulatinamente substituídas pelas elites urbanas – uma parcela destas eminentemente constituídas pelos filhos e parentes das primeiras, agora tornados bacharéis e doutores citadinos. O conjunto de costumes e códigos culturais que legitimavam a dominação na antiga ordem social agora são visto como inadequados. Para se constituir como uma efetiva classe urbana esta geração de letrados, os mediadores simbólicos desse período, precisou formular elementos identitários que os integrassem à nova ordem social.

Segundo o autor, os descendentes destas elites agrárias descobriram no camponês e no artesão seus semelhantes, seus aliados na defesa de um modo de vida, de uma cultura, de uma forma de organização social que estariam ameaçados pelas transformações trazidas pela nova organização social, onde prevaleciam a cidade, a indústria e o comércio” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p.43). Dessa forma, o

folclorista teria como tarefa valorizar e visibilizar estes grupos e personagens pertencentes à antiga ordem social – por isso seu ofício é sempre urgente, está sempre resgatando uma cultura que eternamente está “prestes a morrer”. As manifestações estéticas desse estrato popular são os folguedos e os autos populares que se tornaram a obsessão destes letrados. O nascimento desta tradição intelectual é, portanto, profundamente marcado por um sentimento de inadequação, uma nostalgia que se revela continuamente presente. Afinal, as crenças e convicções que a fazem necessária pertencem a “outros tempos”, outro universo. Por isso, Théo Brandão persevera em seu ofício, pois, segundo ele: “Porque não perdi a constituição de sertanejo e nordestino, eu amo toda esta paisagem a casa grande, o engenho, o canavial, o roçado etc. e toda esta vida: a pegada do boi, a plantação, a moagem, o coco, o reisado” (BRANDÃO *apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p.226)

Uma das obras canônicas dessa discussão - que articula seus elementos basilares no Estado - é “O Banguê nas Alagoas” (2012). Nela, Diégues Júnior constrói um universo no qual - em suas próprias palavras -: “a cana está intimamente ligada à vida alagoana, não se separando uma da outra” (p.248). Assim como tantos do período, foi um dos diaspóricos intelectuais alagoanos (COSTA, 2015) - depois de uma intensa e curta atuação nos círculos literatos no Estado, aos 26 anos foi morar no Rio de Janeiro, assumindo a função de assistente na Secretaria Geral do IBGE.

Em seu percurso assumiu importantes funções intelectuais, tais quais: diretor do Departamento de Estudos e Planejamento do Instituto Nacional de Imigração e Colonização; diretor de Programas do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Brasil (posteriormente, Universidade do Rio), diretor estadual do Instituto de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro; diretor do Departamento de Sociologia e Política da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro; assessor da delegação brasileira nas Conferências Gerais da Unesco durante os anos 60; diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC - em sua gestão foram criadas a FUNARTE e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (BARBOSA, 2012).

Sua obra é intensamente marcada pela influência de Gilberto Freyre. Foi seu aluno no curso de Ciências Jurídicas e Sociais em Recife e assistente de pesquisa no processo de escrita do livro “Nordeste”, período que possibilitou o acesso de Diégues ao vasto acervo documental que elaborou os alicerces de “O Banguê nas Alagoas”, obra que concluiu em 1949 e que se tornou uma referência ímpar para a elaboração dos

elementos constitutivos da perspectiva identitária de Alagoas enquanto uma *civilização do açúcar*.

Em sua perspectiva, o engenho é o centro da construção social e cultural de Alagoas. Assim, são evidenciadas cidades que nascem em função de engenhos, que atendem necessariamente às suas necessidades. Algumas delas, o autor salienta, são inclusive nomeadas pelos engenhos responsáveis pelo seu nascimento, sendo Maceió um contundente exemplo de tal dinâmica. Para o autor, portanto: “O engenho não é apenas o símbolo de nossa civilização agrária; é também a primeira manifestação de vida econômica do país, em particular da região nordestina; e mais restritamente das Alagoas. (DIÉGUES JR., 2012, p.289).

É dentro dessa configuração que o autor propõe uma série de elementos identitários alagoanos fundamentalmente enraizados nas tradições lusitanas – onde português é figura e cultura dominante -, negros e indígenas. É, entretanto, a representação do “senhor de engenho” que aglutina os elementos constitutivos dessa sociedade. Este, por exemplo, é o chefe da família, protagoniza as atividades políticas, os atos religiosos e as festas profanas. Pois, segundo o autor:

São os senhores de engenho heróis na guerra holandesa, são propulsores da economia regional nos dias de paz. Formam a aristocracia da terra: não só nas Alagoas, e sim em todo o Brasil colonial. É o aristocrata colonial, em derredor de cuja figura se criam, se desenvolvem, se expandem as famílias do açúcar; as famílias nascidas em engenho (DIÉGUES JR., 2012, p.90).

Os engenhos, nesse sentido, apresentam uma característica civilizacional. O autor defende a tese que os primeiros núcleos alagoanos fundaram-se para a defesa deste solo, “preservando-os das ameaças estranhas, de modo a resguardar as forças econômicas que nele repousavam” (DIÉGUES JR, 2012, p.239). Uma “defesa” realizada à duras penas, em sucessivas batalhas onde o colonizador dominou o elemento indígena, o negro e o holandês. Explicitando o *ethos guerreiro*¹⁰ que possibilitou o estabelecimento dessa civilização, descreve: “Foi ensopando-a em sangue que se adubou a terra para as plantações de cana de açúcar” (DIÉGUES JR., 2012, p.168).

¹⁰ O *ethos guerreiro* (ELIAS, 1997) indicaria um frequente recurso às vias violentas para a resolução de conflitos. Está implícito na percepção de que os mais fortes são os melhores, na legitimação da manutenção da desigualdade entre as pessoas, e, assim como explicitado por Norbert Elias, em um certo modo de perceber a “implacável dureza da vida” (ELIAS, 1997).

Sob essa ótica, essa dimensão “ancestral” do alagoano determinou sua tradição e seus modos de vida – seria, então, a partir de um regime latifundiário, monocultor e escravista que “o povo dessa terra” teria fincado suas raízes. De tal modo que essa “Cultura do açúcar”, segundo o autor, colocaria obstáculos para o despertar e o desenvolvimento de talentos artísticos e literários. Esta, de modo fértil, no entanto, se desdobraria e persistiria com grande vitalidade no universo do folclore alagoano – manifestações que alimentariam as fontes estéticas dessa matriz identitária.

As cantigas populares remetem-se frequentemente aos nomes dos engenhos, aos senhores de engenhos, as propriedades da terra das áreas açucareiras. Na poesia popular, nos cocos, nas emboladas, nas adivinhações, lendas, nas superstições e até na medicina popular o açúcar se impõe como crucial. E assim explica: “Ao gênio do povo, ao seu espírito, nada escapa; e a alma desse povo se manifesta, apresenta-se viva em todos os instantes de existência do complexo açúcar” (DIÉGUES JR., 2012, p.298). A eficácia e a pujança desse sentimento se dão de tal forma que duas representativas manifestações populares alagoanas vão crescer em seu seio, assim o autor afirma: o coco e o reisado nasceram no engenho.

Estas investigações sociológicas de Manuel Diégues Junior foram publicadas um ano antes da primeira grande obra de Théo Brandão: “Folclore de Alagoas”. Impressa em 1949 e premiada tanto pela Academia Alagoana, quando pela Academia Brasileira de Letras, a obra colaborou decididamente para a conjugação e divulgação dos elementos identitários alagoanos advindos deste universo.

Théo Brandão nasceu em Viçosa, cidade que deu nome à sua “escola” e de diversos outros folcloristas alagoanos, entre eles: José Aloísio Vilela, José Pimentel Amorim, José Maria de Melo. Foi médico e farmacêutico, graduado em Salvador, cidade onde morou juntamente com Arthur Ramos. Foi sócio do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, membro fundador da Comissão Nacional do Folclore, membro fundador do Conselho Nacional do Folclore e professor de Antropologia na UFAL, sendo um dos precursores da institucionalização das Ciências Sociais em Alagoas.

Foi o pesquisador alagoano que mais escreveu e registrou a diversidade da cultura popular tradicional de Alagoas. Nesse sentido, buscou obstinadamente compreender “aquilo que o povo sente, pensa e faz tradicionalmente” (BRANDÃO, 1982 p.15). Em “Folclore de Alagoas II” delinea efetivamente a que “povo” (Folk) se

refere nos seus estudos folclóricos. Aludi, portanto, ao povo “vulgar”, que possui o conhecimento tradicional não sistematizado, não institucionalizado. Busca compreender, portanto: "o conjunto das manifestações não institucionalizadas da vida espiritual e das formas de cultura material dela decorrentes ou a ela associadas nos povos primitivos e nas classes populares das sociedades civilizadas" (BRANDÃO, 1982, p.18). Essas manifestações populares seriam, para ele, portadoras do que há de mais “primitivo” em uma dada cultura, de suas reminiscências *originais*, das *essências férteis* que sobreviveram às imposições aculturadoras da modernização.

Em seu percurso, Théo Brandão conjugou-se ao grupo de intelectuais que buscavam na cultura do açúcar as explicações para o nascimento e perpetuação das manifestações folclóricas alagoanas. Confirma textualmente a tese de Diégues Júnior:

Alagoas, mais que outros Estados do Nordeste, está integrado na área da cana de açúcar, porque, relativamente ao território, a zona de seu plantio – a mata – excede de muito à zona do sertão, e porque como muito bem asseverou Diégues Júnior, a sua história é a história da cana de açúcar, os folguedos natalinos, as danças, os autos saíram dos engenhos ou se iniciaram nos engenhos, mesmo quando se orientavam por tradições oriundas da península, ou sobretudo quando constituídos por autos e diversões de origem lusitana (BRANDÃO, 1973, p.18).

De forma emblemática o autor atribui ao “Guerreiro” o maior grau de *legitimidade* fertilidade entre os folguedos *autenticamente* alagoanos. O afirma como uma prova que Alagoas não seria apenas um inerte receptáculo de tradições diversas, as manifestações se misturam, hibridizam-se e assumem novas formas. No caso do Guerreiro toda a diversidade de tradições presente em Alagoas operou uma suntuosa transformação no antigo Reisado, adicionando elementos dos Congos e Caboclinhos (de origem ameríndia), dos Reis Mouros (peninsulares), Pastoris e festas totêmicas de origem africana e ameríndia, tendo o Bumba-meu-boi como tema dominante (BRANDÃO, 1973). E ainda, a eficácia estética dessa transformação é comprovada pela sua capacidade de, mesmo sendo uma “nova tradição”- pois nasce nos anos 30 -, romper as fronteiras do Estado e se espalhar pelo Nordeste.

O chapéu do Guerreiro tornou-se um divulgado símbolo de *alagoanidade*, sendo amplamente utilizado tanto no campo da publicidade para remeter às *coisas alagoanas*, quanto por agentes e grupos culturais para situar suas referências identitárias populares. De fato, para compreender como este elemento se tornou uma disseminada referência

identitária, ainda que inscrita em sua parcialidade – pois esta referência só é reconhecida e dominante em um estrato específico da sociedade alagoana -, precisaríamos realizar uma efetiva pesquisa à parte, limitamo-nos aqui em levantar hipóteses e questionamentos. No entanto, podemos supor - e nada além disso -, que os estudiosos do folclore alagoano tiveram um papel crucial nessa construção, e, por conseguinte, que este símbolo de *alagoanidade* tem suas raízes fincadas na *cultura do açúcar*.

Figura 05. Logomarca do grupo cultural Identidade Alagoana



Fonte: divulgação do grupo em redes sociais

Entretanto, à narrativa do açúcar, Théó Brandão soma os elementos identitários anfíbios da cultura alagoana. O faz por uma questão muito específica, para explicar a persistência do grande número de folguedos em Alagoas. De maneira impressionantemente conciliatória utiliza o exemplo de Maceió para assimilar estes elementos à matriz folclórico-canavieira. Em “Folguedos Natalinos”, texto publicado em 1962, o autor situa geograficamente Maceió a partir de sua relação com suas águas:

Construída inicialmente numa restinga alagadiça, o *Maçaió* – entre a lagoa do Norte e o Atlântico, ao sopé da ponta do sul do tabuleiro que limita ao Norte a lagoa Mundaú. Seu nome, Maceió, lembra sua mesma situação, *maçaió*, o alagadiço. (BRANDÃO, 1973, p.14)

Expõe em seguida a presença e a valorização do açúcar em seu nascimento: “Iniciou-se como um engenho de açúcar que teve o nome de alagadiço e o deu a um pequeno riacho e posteriormente à cidade” (BRANDÃO, 1973, p.14). Conformando

então uma sólida imagem desta convergência ao descrever o papel do porto do Jaraguá no desenvolvimento econômico de Maceió e a função crucial que a exportação do açúcar teve no respectivo processo. O bairro do Jaraguá torna-se nessa configuração uma síntese única de duas grandes matrizes do pensamento identitário alagoano. Não sem razão, até hoje é considerado por agentes culturais, - especialmente aqueles identificados com as manifestações culturais populares - e poder público um bairro de prestígio cultural e histórico.

É precisamente por Maceió viver sob o *signo das águas*, entre o mar e a lagoa (BRANDÃO, 1973) que Théo Brandão explica a continuidade dos folguedos populares. Essencialmente por que grande parte da vida laboral dos moradores está diretamente ligada às antigas tarefas *anfíbias*. São muitos os pescadores (do mar ou da lagoa), os canoeiros, jangadeiros, os apanhadores e vendedores de coco, os trabalhadores agrícolas dos coqueirais, os tecedores de esteiras e redes de pesca, das confecções de renda e filé, os catadores de sururu, vendedores de peixe e etc.. Essa configuração colabora para a manutenção das primitivas maneiras de pensar, agir e sentir, uma vida folk que continuamente se faz presente na cidade (BRANDÃO, 1973).

E finalmente, essa dimensão folclórica e popular também está presente na bandeira do Estado de Alagoas, talvez seja essa a expressão de maior força simbólica e prova do enraizamento dessa tendência em seu âmbito estatal. Assim como descrito por Golbery Lessa em seu texto “Outra alagoanidade” (2007), a bandeira de Alagoas instituída pela Lei Estadual nº 2628 de 1963, foi elaborada por Théo Brandão. De modo que os elementos folclóricos tão valorizados pelo autor estão presentes no primeiro parágrafo da justificção da lei:

Na bandeira de Alagoas as cores das faixas – vermelho, branco e azul – foram escolhidas por serem predominantes no brasão. O vermelho simboliza a coragem, o sangue ilustre, a magnanimidade; o azul a justiça, a lealdade, a beleza e a fidelidade; e o branco a esperança, a pureza. Além disso, o azul e o vermelho, combinados por vezes com o branco, são cores tradicionais dos autos e folguedos populares característicos do Estado: Reisados, Guerreiros, Cavalhadas, Quilombos, Pastoris (ALAGOAS, 1963).

Figura 06. As bandeiras de Alagoas, antes e depois de 1946



Fonte: Wikipédia. Elaboração do autor

Junto a estes elementos somam-se, entre outros, os já discutidos: elementos anfíbios (marítimos e lacustres), a cana-de-açúcar e os elementos étnicos colonizadores lusitanos e holandeses. Théó Brandão sintetiza desta forma os elementos que crê representarem completamente a constituição cultural de Alagoas. Lessa (2007) aponta este como um fator fundamental do estabelecimento efetivo de um certo tipo *alagoanidade*, uma tendência, no entanto, muito específica, que parte de uma determinada interpretação da história de Alagoas, que exclui os grandes símbolos de resistência popular, como, por exemplo o Quilombo dos Palmares. Segundo o autor, o fato da elaboração da bandeira ter sido realizada por Théó Brandão, remete a uma imbricação efetiva entre o aparelho estatal e uma parcela da intelectualidade, o que possibilitaria o dimensionamento de uma identidade cultural para Alagoas. Nós, no entanto, assim como expusemos anteriormente, entendemos essa imbricação como parcial.

3.1.2. Uma política informal de valorização do folclore

Retomando o debate sobre as políticas culturais governamentais, identificamos inicialmente, nos primeiros quatro anos de gestão dos órgãos de cultura do Governo Lessa, a inauguração de um ciclo “*informal*” de valorização de perspectivas ligadas à matriz identitária *folclórico-canavieira*. O caracterizamos como “*informal*” pois não se configura como uma política clara, institucionalizada e burocratizada. São diretrizes que estão presentes nas ações da SECULT, fazem parte da *estrutura dos sentimentos*

(ELIAS, 1994) dos agentes estatais que operam essas transformações, mas não constituíram programas do governo e são mantidas à margem nessa estrutura.

Acreditamos que esse processo é um desdobramento de uma série de intervenções e participações de agentes com esse perfil em exercício na SECULT, mas que só começa a tomar corpo a partir da gestão de Alberto Leão¹¹ na Secretaria. Apesar da atuação deste Secretário ser frequentemente anunciada como “pouco burocrática, ou pouco executiva”, como Diógenes Tenório¹² (2016) e Keyler Simões¹³ (2016) apontam em entrevista – ao mesmo tempo em que o caracterizavam como um artista de grande sensibilidade, dicotomização frequente entre gestores culturais –, nos parece que, de modo geral, a dificuldade de planejamento e de elaboração de políticas públicas para o setor se estendia amplamente.

Tenório e Simões (2016) convergem ao definir o planejamento dessas políticas como imediatista, realizado em reuniões pontuais, sempre sobre demandas específicas e imediatas. Não haviam regras, diretrizes ou orientações sobre as quais pudessem se sustentar para tal. Em entrevista Diógenes Tenório revela que, de fato, a questão seguia além:

Nunca tivemos uma conversa profunda sobre a política cultural em Alagoas. Nunca! Repito, o governador estava muito preocupado com diversas outras coisas, que talvez fossem mesmo mais urgentes, mas isso tirou o tempo dele. Então nós nunca sentamos para fazer um planejamento da cultura em Alagoas. (...) nem com o governador do Estado, nem com secretário de Planejamento, nem com secretário da Fazenda. Então a coisa foi levada, poderíamos dizer, muito empírica, para usar um termo leve, “vão fazendo assim para ver no que dá”, e isso me angustiou profundamente, foi o que fez eu pedir para sair da secretaria (TENÓRIO, 2016).

A frustração de Diógenes Tenório nos remete às diferenças existentes entre o nível de desenvolvimento formal e burocrático-normativo das esferas governamentais nas quais o secretário formou seus “padrões administrativos” – nomeadamente a Procuradoria e o Gabinete Civil -, e em contraste, a nascente configuração da

¹¹ Ator, cenógrafo, artista plástico e diretor de filmes, assumiu a liderança da pasta de cultura em 1999 em virtude de sua proximidade com o Governador eleito Ronaldo Lessa.

¹² Literato, membro da Academia Alagoana de Letras, da Academia Maceioense de Letras e do Instituto histórico e geográfico de Alagoas. Foi secretário de cultura a partir de 2001, em virtude de sua proximidade com o Governador. Foi Procurador Geral do Município quando Lessa era Prefeito e Secretário do Gabinete Civil do Governo a partir de 1999.

¹³ Jornalista e produtor cultural fez parte da composição da equipe de Beto Leão e Diógenes Tenório.

institucionalização do setor cultural no Governo. No período a atuação da Secretaria ainda se limitava ao apoio e realização de eventos:

Na época o que acontecia? A gente não tinha nenhuma noção do que é – não havia, eu acho, o conceito de política cultural, de política pública cultural. Então o que que a gente fazia na época? A gente fazia eventos. A coordenadoria a qual eu estava ligado era a coordenadoria de eventos, produção e eventos (SIMÕES, 2016).

O trecho retirado da entrevista concedida por Keyler Simões nos esclarece o ambiente no qual este encadeamento de ações se deu. Os eventos produzidos pela própria Secretaria é que pode nos revelar quais eram as diretrizes e as matrizes identitárias que orientavam as ações estatais no setor. Portanto, era nas efemérides, nas datas comemorativas, nos dias simbólicos e nas festas da cidade que poderíamos notar a mudança que começou a tomar forma. Segundo ele, assim como também revelado por Diógenes Tenório (2016), o que se buscava era inserir os “folguedos” ou “grupos folclóricos” em todos estes eventos governamentais. Buscavam assim ampliar seus espaços de apresentação no limite do possível: “Então na verdade a gente tinha, sempre que planejávamos um projeto nosso - na verdade eram mais eventos -, sempre colocava os folguedos se apresentando. Por que a gente via que havia essa necessidade deles, se apresentarem” (SIMÕES, 2016).

Nas publicações de divulgação das ações da SECULT no Diário Oficial da época podemos notar a persistência desse interesse. São diversas os eventos e ações nos quais os grupos aparecem como parte integrante das programações: em diversas edições do projeto “Governo no Interior”¹⁴, nas comemorações dos Quinhentos anos do Descobrimento do Brasil, nas festividades do São João, nas festividades do Natal, no “Jaraguá Sol Poente”, na reabertura do Papódromo e em ações em parceria com outras secretarias como o projeto “Encontros” (que visava “recuperar, através da arte, crianças e adolescentes”), entre outros. De forma similar, são criados ou apoiados diversos eventos que apresentam o tema em sua centralidade: como o Festival de Tradições Populares de Penedo, projeto Laboratório de Folclore Vivo, Dia Internacional do Folclore, o lançamento do Boletim Alagoano de Folclore e a promoção do “Curso de Folclore Vivo” no CENARTE.

¹⁴ O projeto que teve 50 edições durante os oito anos do Governo Lessa reunia durante dois dias ações de diversas secretarias em uma mesma cidade no interior do Estado

São eventos também que nos revelam uma importante faceta desse processo, um entrelaçamento entre os interesses estatais e de uma notável instituição privada: a Associação dos Folguedos Populares de Alagoas – ASFOPAL. Fundada em 1985, a entidade foi responsável por um grande volume de ações de promoção e valorização das manifestações culturais populares tradicionais do Estado. Colaborou amplamente para a formação e engajamento de diversos agentes culturais e mediadores simbólicos do setor, vários destes que participaram ativamente do aparelho burocrático estatal. Nessa primeira gestão, entre seus membros tivemos, por exemplo: Keyler Simões, Josefina Novaes e, seu fundador, Ranilson França¹⁵.

Não podemos seguir aqui sem fazer uma breve referência ao percurso de Ranilson no setor, só assim poderemos entender a dimensão de sua participação na configuração em análise. Ranilson foi discípulo de Théo Brandão; professor de Folclore no Centro de Estudos Superiores de Maceió (CESMAC); ocupou em diversos momentos o cargo de Coordenador de Ação Cultural da SECULT, foi Secretário Estadual de Cultura; presidente ASFOPAL durante 21 anos; membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL); Presidente da Comissão Alagoana de Folclore (CAF); Presidente do Conselho Estadual de Cultura; foi criador e apresentador do programa “Balançando o Ganzá” (Rádio Educativa FM) durante vinte anos; recebeu a Comenda Zumbi dos Palmares, sendo admitido assim no Quadro da Ordem do Mérito dos Palmares no Grau de Cavaleiro; além de produtor de diversos projetos, como o Engenho de Folguedos. Fica evidente a capilaridade de suas ações e próprio poder de influência que obteve ao longo de sua militância, assumindo diversos postos de poder e tornando-se uma referência nos debates sobre cultura em Alagoas – imprimindo nesses espaços, por sua vez, a importância das respectivas manifestações culturais como um todo.

Numa configuração de parceria com a SECULT foram promovidas uma série de ações das ASFOPAL, entre elas, podemos destacar o evento “Folguedos na Praça” (que contava ainda com a parceria da Comissão Alagoana de Folclore), diversas exposições sobre o tema, foram ainda parceiras da Prefeitura de Maceió na entrega de um terreno

¹⁵ É importante salientar que por um período a equipe da SECULT também contou com Marcial Lima, que, apesar de não estar diretamente ligado a ASFOPAL, sempre foi conhecido como pesquisador e divulgador do folclore alagoano, sendo responsável, na época que lá estava lotado, por uma série de ações que foram promovidas pela Secretaria de Educação nesse sentido.

localizado no Tabuleiro dos Martins para a construção de casas populares para os “representantes do folclore alagoano” (ALAGOAS, 2000b, p.1).

Um dessas parcerias, foi Projeto Forró do Candeeiro, evento onde se apresentaram bandas de pífano e mestres da cultura popular como Tororó do Rojão. A ação foi patrocinada pela Secretaria e contou ainda com a divulgação um posicionamento desta diante da “descaracterização do Forró”, atitude que demonstra que as duas instituições convergem em suas percepções e diretrizes culturais:

A iniciativa visa mostrar à população a importância das manifestações juninas, que atualmente estão sendo descaracterizadas em decorrência do surgimento de grupos de forró eletrônico e de quadrilhas estilizadas. Segundo o presidente da Asfopal, Ranilson França, na década de 40 o escritor Félix Lima Júnior questionava as modificações que estavam acontecendo nestes festejos. (...) De acordo com França, essas mudanças são esperadas, mas o que se questiona é a falta de compromisso com as verdadeiras origens da festa, que a cada ano perde um elo de sua ligação com o passado. Por isso, esse trabalho, além de homenagear artistas que tiveram um significado na cultura da região, mostra para o povo o verdadeiro sentido dos festejos juninos (ALAGOAS, 2001b, p.4).

O trecho expõe o explícito caráter folclorista do pressuposto. Assim como Albuquerque Júnior (2013) enfatiza, o tempo do folclorista é um tempo cíclico, uma história sem mudanças nem progresso, uma história onde só a permanência e a conservação são toleradas, têm-se por fim uma identidade original e originária que precisa, acima de tudo, ser preservada. Assim, surgem ideias como: resgate, revalorização, autenticidade, “voltadas para pensar a possibilidade de anulação do tempo, das marcas e transformações que ele deixou” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.178). Nessa ótica, o “verdadeiro” sentido dos festejos juninos deveria, portanto, ser demonstrado pelo Estado, já que o processo histórico, as transformações trazidas pela modernidade “descaracterizaram” o que havia de “puro” e “autêntico” em nossa cultura.

A instituição Estatal passa não somente a introduzir os grupos folclóricos em sua programação oficial, mas, segue além e incorpora a Associação em diversos sentidos: “A sede da ASFOPAL era na Secretaria de Cultura - que era na realidade a sala dele (Ranilson), na coordenação de Ação Cultural. Era uma loucura, mas era o que deixava a Secretaria ativa, ficavam os mestres todos lá” (SIMÕES, 2016). Segundo Keyler, que relata que este foi o momento em que iniciou uma real aproximação com os mestres de

cultura popular, as mútuas colaborações entre a Secretaria e a Associação seguiam ainda por outras vias, desde a confecção de convites para reuniões da associação – produzidos por ele –, até a mobilização do setor que a entidade proporcionava às ações da SECULT.

Mesmo que notadamente limitados, os recursos da SECULT ainda propiciam suporte para o segmento através de outras formas. O transporte de grupos folclóricos para apresentações em outras cidades aparece no registro das liberações de diárias do período em algumas ocasiões, assim como a participação de Ranilson representando a Secretaria em eventos voltados para o segmento, tal qual o Seminário Nacional de Folclore.

No entanto, o processo de valorização do viés “folclórico” entre as ações estatais não se resumiu a esta incorporação, o que destaca a singularidade desse momento vai além disso. As transformações se deram nas duas vias, foram mútuas. Os encontros entre Ranilson e outros agentes estatais do órgão, propiciaram deslocamentos importantes no segmento. Segundo Keyler, Ranilson tinha crenças de que o mais importante naquele momento é dar visibilidade às manifestações, sem devidas preocupações com a contrapartida que precisaria ser oferecida pela apresentação:

Ele fez parte de um momento, uma época onde poucos pagavam cachê aos grupos, aí quando Beto Leão, com Fernanda (Resnik), depois eu, é que instituiu de fato o cachê. Por que era normal o grupo de apresentar para aparecer, o que ganhava no máximo era lanche, depois que surgiu os cachês (SIMÕES, 2016).

De forma semelhante, a ânsia de Ranilson por conceder a visibilidade a esses grupos nos remete a outra característica fundamental do ofício folclorista. Para estes a produção simbólica que se manifestava através dos folguedos era algo de natureza espontânea, não tinham autoria, eram “do povo”, era “de todos”, portanto “de ninguém”. Para eles havia uma irrefutável diferença entre essa produção e a escrita de um livro, por exemplo, onde a figura e a criatividade do literato configurariam um valor de autoria específico. Desse modo, não só os folcloristas se apropriaram simbolicamente dessas expressões populares, como também o fizeram em sua dimensão econômica – tornaram-se autores de catálogos folclóricos. Por conseguinte, um reflexo direto da ausência dos “direitos de autor” dessas manifestações está expresso na precarização destas apresentações, concedidas e conquistadas sempre sobre o pretexto de salvá-las do

“desaparecimento” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012). Por parte da comunidade cultural, no entanto, esse ato era visto como uma exploração:

Então na época ele já vinha disso. A gente teve que, na verdade, lutar junto do Ranilson para minimizar esse tipo de exploração dos Mestres. Que as vezes chegava para ele, e ele na ansiedade de fazer o grupo aparecer, para se apresentar, abria mão do cachê. A gente foi com ele, foi explicando, depois que ele entendeu a ideia ele juntou os mestres e a gente foi explicando, “ó gente: o dinheiro que vocês ganham com o grupo, é para ser aplicado no grupo”. Para você ter uma ideia, a mestra Nilda era aposentada e tinha uma pensão do marido, na época ela ganhava, sei lá, R\$800,00 reais, ela gastava pelo menos R\$500,00 reais com os grupos, por que ela tinha uma Baiana e tinha um Pagode, não é? Aí com o tempo é que nós fomos explicando a eles que a vida deles, particular, aquilo fosse para eles, e o grupo tinha que render para aplicar no próprio grupo (KEYLER, 2016).

A prática folclorista por supor a primitividade dessas manifestações, por situarem-nas numa dimensão eminentemente pré-capitalista, lidava com estes grupos como se eles estivessem “em um tempo em que trabalho e diversão, trabalho e atividades culturais ainda estavam embaralhados (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p.232). Nessa altura, contudo, os agentes estatais começavam a situá-los contemporaneamente, estimulando-os a desenvolver uma espécie de racionalidade empresarial, a desenvolver estratégias de gestão para adentrar no mercado cultural que se esboçava. Projetava-se assim um sensível deslocamento nos modos e perspectivas folcloristas que dominavam a ação da SECULT no período.

3.1.3. A Cultura Popular além do Folclore

Ao mesmo tempo que na SECULT se desdobravam os deslocamentos conceituais que acabamos de apontar, em outro órgão vinculado, na Fundação Teatro Deodoro – como permaneceu nomeada até 2001 – seguiam em marcha interpretações diferentes da mesma questão. O pêndulo da cultura popular pendia então para o debate sobre as oposições entre cultura dominante e cultura de periferia (HALL, 2003), sentido este que também ascenderia um candente debate sobre identidade cultural em Alagoas.

Para agentes do setor que tinham seus trajetos marcados por outros repertórios conceituais, a emergência da gestão de centro-esquerda de Lessa abriu as portas para a penetração, neste setor, de uma luta política pela inclusão e democratização ao acesso/produção de bens culturais no Estado. Estes eram, notadamente, os militantes ligados aos partidos de esquerda que compunham essa coligação, com especial destaque

os provenientes do PCdoB, que, historicamente, buscou ocupar essa discussão em Alagoas – algo que poderíamos denominar de *esquerda cultural alagoanoa*.

Um quadro do PCdoB com esse perfil assumiu a presidência da FUNTED no início de 1999. Em entrevista Paulo Pedrosa¹⁶ nos informa sobre as mudanças estruturais que sucederam:

E aí houve uma quebra de paradigmas, a cultura que era uma coisa distante, que era feita para a elite, pelas academias, e as academias muito distantes do povo, naquela época - hoje até são, mas estão bem mais próximas -, mas as academias naquela época eram mais distantes ainda, inacessíveis. A política cultural era feita com esses caras e para esses caras, uma elite cultural, a não sei quando chegava um ou outro que era mais aberto (PEDROSA, 2016).

Paulo Pedrosa se refere ao monopólio que as academias - Leia-se: as Academias de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – exerceram sobre os círculos de prestígio e de produção cultural no Estado, elaborando padrões estéticos, interpretações sobre a cultura alagoana e, finalmente, sobre os dispositivos estatais de financiamento à cultura. Refere-se, portanto, a ação estatal voltada para o subsídio do que se chamou “alta cultura”, tais quais: a música erudita, as artes plásticas e a literatura, entre outras linguagens artísticas. Segundo ele, eram políticas voltadas para os artistas, ignorando as necessidades “do povo”:

Pode-se dizer que o fundamental desse desenho é que mudava o eixo da cultura em Alagoas, o foco central da cultura alagoana, que era antes uma cultura para as elites, começa a ser pensado, embora embrionariamente, mais como uma cultura voltada para os anseios da população e para a inclusão dessa população menos assistida (PEDROSA, 2016).

Na FUNTED, portanto, essa preocupação foi traduzida como uma abertura em seu público-alvo. Segundo o gestor, se antes o Teatro Deodoro era um equipamento cultural totalmente voltado para uma pequena parcela da elite alagoana, ele deveria, a partir daquele momento, ser um instrumento de transformação, deveria democratizar o acesso ao *capital cultural* (BOURDIEU, 1996), incorporar ao círculo de distribuição de bens simbólicos aqueles que sempre foram mantidos à margem:

¹⁶ Ator e produtor cultural. Foi por muitos anos militante do PCdoB em Alagoas. Participou de diversas gestões em órgãos de cultura ao longo de sua carreira: FMAC, SECULT e FUNTED, chegando a liderar as duas últimas no Governo Lessa.

No começo da gestão do Ronaldo eu assumi a FUNTED. Aí fiquei lá um tempo, com esse norte que a gente tinha era que fazer a arte chegar às pessoas que não tinham acesso à arte. Fizemos vários projetos, um deles, que vive até hoje é o “Teatro é o Maior Barato”, que na época, inspirado nas lojas de R\$1.99 que existiam aqui - começou essa profusão de lojas chinesas de R\$1.99 -, aí veio a ideia de fazer um teatro que fosse R\$1.99 a entrada, para todo mundo ir (PEDROSA, 2016).

Este processo de abertura do equipamento cultural utiliza os símbolos, os aspectos culturais e identitários que faziam parte do cotidiano dos estratos populares da sociedade alagoana. Através de uma espécie de campanha de marketing – protagonizada pelo próprio Paulo Pedrosa – onde um camelô fazia a venda dos ingressos e ainda dava o um centavo de troco, buscaram ressignificar diretamente o conjunto de valores e sentidos que faziam parte daquele universo. Sobre a eficácia do projeto ele comemora:

Aí isso foi pegando, o teatro começou a ser cheio por pessoas do povo, aí a gente começou a mandar alguns ônibus para instituições, para periferias, buscar colégios, buscar catadores de lixo, para vim para o teatro. A gente notava o quanto abismada ficavam as pessoas ao entrar na casa de espetáculos e tal, a satisfação deles. Então aquilo nos orgulha muito, nessa época por que a gente abriu as portas do teatro que é um ambiente tão de elite, ainda hoje - as “casas de espetáculo”. Mas, gente abriu e conseguiu com que o povo, e uma classe média, começasse a frequentar mesmo o teatro (PEDROSA, 2016).

De forma semelhante, Keyler Simões nos relata a efervescência e as transformações posteriores do projeto:

A gente ia para o teatro sem saber o que era. Como era 2 reais, era um ponto de encontro da galera de cultura. Na época era essencialmente teatro, depois quando o Paulo saiu, aí o Alexandre veio para a Diretoria Artística - o presidente era o Paulo Góes -, ele mudou o projeto para “Teatro Deodoro é o Maior Barato”, por que tinham feito a experiência antes assim: o Teatro é o Maior Barato, então vinha Música é o Maior Barato, Dança é o Maior Barato, isso durou um ano, foi em 2001. E aí quando foi em 2002 ele formatou o projeto numa coisa só e criou o Teatro Deodoro é o Maior Barato, e aí veio: cultura popular, música, foi o que mudou de vez o projeto (SIMÕES, 2016).

O “Teatro é o Maior Barato” acabou por se consolidar no calendário cultural alagoano. Em 2017 comemorará sua XVIII edição. Ao longo dos seus 17 anos de existência sofreu algumas mudanças. Atualmente conta com um projeto “anexo”, o “Quintas no Arena”, atividade com a mesma dinâmica, que opera no segundo teatro do

complexo. A maior dessas mudanças está relacionada, no entanto, ao papel do investimento estatal no projeto. Nos primeiros anos o cachê dos artistas e companhias que se apresentavam no palco eram subsidiados pela gestão de cultura, atualmente, no entanto, é o borderô – que aumentou consideravelmente seu valor, perdendo parte de seu caráter de acessibilidade - que arca com os custos da produção e pagamento dos profissionais envolvidos.

Além dessa interface de ampliação de seu público-alvo, o “Teatro é o Maior Barato” abre portas também em outro sentido, acabou por se tornar um projeto voltado para a apresentação dos espetáculos protagonizados pelos artistas alagoanos. Por esse motivo, especialmente por tê-lo somado a uma efetiva abrangência de público, se efetivou como um espaço fundamental para a difusão das produções de narrativas identitárias sobre Alagoas. Em uma cidade com baixa densidade de equipamentos culturais voltados para apresentações artísticas, onde o custo das pautas destes espaços dificilmente é coberto pelo público consumidor de espetáculos, a cota “gratuita” semanal propiciada pelo projeto acaba por ter um impacto significativo na produção cultural do Estado.

Deste modo, o “Teatro é o Maior Barato” acabou por ampliar diretamente as vias de expressão artístico-identitárias em Alagoas. No bojo dessa abertura uma das matrizes identitárias acabou por se destacar. Entre os grupos de teatro e as apresentações musicais que ocuparam este palco, uma significativa parcela destes se identificava como “artistas da terra”. Apesar de se constituir como uma categoria notadamente nativa do campo, a utilizaremos de modo analítico para delinear um estrato muito específico dos artistas alagoanos. Ainda que aqui não tenhamos tempo nem profundidade de pesquisa para delineá-la satisfatoriamente, precisamos evoca-la para compreender os desdobramentos das políticas culturais implementadas no período.

Os “artistas da terra” podem ser caracterizados como um limitado estrato da “classe artística” alagoana que está diretamente identificada com as narrativas, símbolos e estéticas advindos de uma matriz identitária ligada as manifestações populares tradicionais regionais e “*autenticamente*” alagoanas. Alguns deles incorporam concepções “*tropicalistas*” ou *híbridas* (CANCLINI, 2003) ao realizar suas performances, mas, uma considerável parcela destas, preservam posturas eminentemente folcloristas na lida com o campo da cultura popular. São militantes e

“portadores da Alagoanidade”, possuem produções artísticas que manifestamente expressam suas convicções identitárias.

Essa categoria pode descrever diversos grupos e artistas que foram selecionados ou convidados para participar do projeto. Desde Eliezer Setton, que se destacou entre as primeiras edições do projeto e já trazia álbuns como “Das Coisas da Minha Terra” e “Ventos do Nordeste”, repleto de referências a cultura popular alagoana, à Mácleim Damasceno, seu “Internet Coco” e as diversas apresentações com mestres da cultura popular alagoana. Os espetáculos da Associação Teatral de Alagoas – ATA -, entidade que se comprometeu com a construção de “um teatro que se proclame alagoano” (KAITI-TU, 2015) através do manifesto “Makamãndi”¹⁷. As peças objetivamente voltadas para “contribuir para o fomento da cultura do imaginário popular” da Cia Joana Gajuru, entidade que traz em seu nome a homenagem a mestra de guerreiro das Alagoas.

O trecho a seguir é uma publicação do Diário Oficial do Estado onde são divulgadas as próximas atrações do projeto. Nele podemos notar de maneira explícita como a FUNTED delineou e buscou expor grupos e artistas que, em sua grande maioria, convergiam com essa perspectiva:

Para 2001, o "Música é o Maior Barato" prevê a realização de 16 shows com o melhor da música regional. Na programação, uma mistura de ritmos que vai do rock-pop ao MPB e gêneros regionais. Selecionados para a série de shows estão nomes como Eliezer Setton, Elaine Kundera, Altair Pereira, Nara Cordeiro, Allan Bastos, Basílio Sé, Júnior Almeida, Mácleim e Wado. Espaço garantido também para as bandas Ôxe, Xique Baratinho, Sonic Júnior, Banda Harah, Santo Samba, Luz de Candeeiro, além de forrozeiros e mestres folcloristas como Chau do Pife, mestre Verdellino e Tororó do Rojão (ALAGOAS, 2011b, p.1).

De fato, apesar de ter contribuído de maneira significativa para esse processo, o “Teatro é o Maior Barato” (e seus desdobramentos) não foi o *locus* único das apresentações e de valorização estatal destes “artistas da terra”. No mesmo período observamos – em menor escala – a participação desse mesmo estrato artístico em outros eventos governamentais.

¹⁷ A Expressão utilizada por Sávio em “A Farinhada” é um neologismo para se referir ao papel fundamental que a macaxeira e a mandioca tiveram na vida cultural do Estado

Essa percepção só contribui para um dos argumentos centrais deste texto. Nos quatro primeiros anos da gestão dos órgãos de cultura do Governo Lessa ocorreu um processo, de ampliação do lugar do “popular” entre as ações estatais. Ela não segue uma via única, ou atende a critérios muito claros, pois, são reflexos e interpretações distintas de um momento mais amplo, da ascensão ao poder de um estrato específico dos agentes políticos que historicamente mantiveram-se à margem do executivo. Ao assumirem cargos governamentais iniciam experiências para construção de políticas culturais que pudessem atender às demandas de seus pares, das bases políticas das quais são provenientes e que possibilitaram a vitória no pleito eleitoral. O fazem a partir de parâmetros que acumularam ao longo de suas próprias vidas, sem orientações ou referências mais sistemáticas. Por isso, por mais que existam convergências na condução dessas políticas - pois nos percursos desses agentes persistem encontros, similitudes e similaridades em suas *estruturas emocionais* (ELIAS, 1994) – estas acabam por não integrarem um conjunto sistemático e objetivo, são práticas de valorização identitárias *informais*.

A ausência de maiores diretrizes ou estudos relacionados às políticas culturais voltados para a orientação das práticas destes agentes estatais, poderia ter sido suplantada através de uma prescrição mais evidente do centro do poder executivo, tornando-se assim mais homogênea e assertiva. Mas, como vimos, nesse primeiro momento os órgãos de cultura, apesar de um notável crescimento orçamentário, mantinham-se distanciados do chefe maior do Governo.

A percepção desse distanciamento aparece para os gestores das pastas de Cultura como a ausência de um projeto de política de identidade para o Estado. Esse ponto fica particularmente evidente quanto questionamos Diógenes Tenório se na sua opinião o Governo Lessa teria uma política ou projeto de identidade para Alagoas:

Não. Eu acho que não tinha. Não posso afirmar com certeza, mas eu tenho fundadas razões de acreditar que não tinha. O que é uma falha muito grande. O que era uma falha muito grande da Secretaria. Por que eu acho que esse é o grande papel. Eu só posso pensar em fazer cultura se eu definir a identidade. E a gente tem uma identidade cultural muito rica, muito múltipla, que ainda não foi suficientemente pesquisada (TENÓRIO, 2016).

Em alguma instância Diógenes Tenório está correto em tal afirmação. De fato, o Governo Lessa não enxergou no âmbito das políticas culturais conduzidas pelas

SECULT um terreno profícuo para as transformações socioculturais que almejava. Para ele, esse campo não apresentava as competências necessárias para o desenvolvimento das intervenções que tanto anunciou em seus discursos. Como veremos a seguir, suas convicções o fizeram buscar vias alternativas para tal – notadamente, a institucionalização as demandas e expectativas do movimento negro alagoano e, de modo complementar, os projeto e ações da esfera turística.

3.2 Políticas de Identidade que arrodaram o “cultural”

Apesar das políticas de identidade terem sido apresentadas até agora em seus desdobramentos no setor cultural, elas não se restringiram a estes limites. Assim o fizemos por entender que a conjugação destas com as políticas culturais produzem peculiaridades e são catalisadoras de grandes mudanças nas sociedades modernas e no aparelho burocrático-estatal. Portanto, em sua dimensão ampla é preciso compreender que as políticas de identidade não necessariamente são, e foram, conduzidas pelos órgãos de cultura.

Como exploramos no capítulo anterior, com a acentuação da *alta modernidade* (GIDDENS, 2002) a reflexão sobre identidade se torna central na vida cotidiana. A multiplicação das referências identitárias, as diversificações dos estilos de vida provocam a espraio do debate por diversas dimensões: nos enfrentamentos étnico-raciais, educacionais, de gênero, sexualidade, etc. As lutas por reconhecimento que se sustentam nessas pautas identitárias, por sua vez, são recepcionadas pelo Estado, tornando-se ações, programas e órgãos burocráticos. Nesse sentido, veremos a seguir duas diferentes iniciativas estatais voltadas para a formulação de “políticas de identidade” em Alagoas, no Governo Lessa.

3.2.1. Os esforços para a construção de uma Afroalagoanidade:

Assim como já ilustrado, Ronaldo Lessa mobilizava continuamente os símbolos identitários negros e palmarinos como recurso para dimensionar o enfrentamento que sua gestão empreendia em busca das mudanças democratizantes que anunciava. Estas construções narrativas e referenciamentos não configuravam ações isoladas nessa época. Pelo contrário, elas fazem parte de um panorama mais amplo, dialoga diretamente com o engrandecimento do movimento negro no Brasil a partir dos anos 1980. A célula

alagoana desse movimento não fora apenas uma parcela significativa da base política que viabilizou sua vitória no pleito, mas, assim como dito em entrevista pelo professor Zezito Araújo (2016), suas reuniões foram também um espaço de participação e construção política do próprio Ronaldo Lessa em momentos anteriores. Em entrevista Paulo Pedrosa confirma:

O Ronaldo tinha uma visão muito clara a respeito desses nossos símbolos, e para ele o Zumbi era um grande símbolo. Alagoas tinha alguns símbolos. Tinha o Proclamador. A República era um desses símbolos nossos, não os marechais! Por que ele não falava assim dessa forma, era a República como sentimento republicano, era um símbolo que a gente devia chamar para a gente. Zumbi dos Palmares era um símbolo para ele que a gente relegava, que Alagoas sempre relegou, e que a gente devia se apossar desse símbolo e externar ele publicamente como sendo Terra de Zumbi dos Palmares. Tanto é que ele acabou fazendo Aeroporto Zumbi dos Palmares, Comenda Zumbi dos Palmares, Palácio República dos Palmares, Instituto Zumbi dos Palmares. Então ele tinha muito claro na cabeça dele que em Alagoas, para que esse sentimento de pertencimento chegasse tinham algumas coisas que a gente tinha que começar a ressaltar: esses símbolos (PEDROSA, 2016).

Em robusta pesquisa efetuada para a elaboração de sua dissertação - Luzes para uma Face no Escuro: a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana -, Ábia Lima (2015) nos apresenta um rico panorama do adensamento das ações de articulação e reconhecimento desses agentes nas últimas três décadas. Segundo a autora, uma série de convergências, disputas e transformações sócio-históricas operadas por atores dos diversos eixos deste universo simbólico – político, religioso, intelectual e artístico-cultural – provocam a tessitura de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana.

Nesse desenho, a *invenção* de três *tradições* (HOBBSBAWN, 1990) acabam por ter um papel central: o Quilombo dos Palmares, Zumbi dos Palmares e o Quebra de Xangô de 1912. Os elementos identitários que fazem parte desse universo nomeia associações e movimentos, equipamentos públicos, pesquisas, monumentos, alimentam manifestos discursos, versos e refrãos. Inspirou ações, projetos, reivindicações e produções intelectuais em diversos sentidos.

Entretanto, na intenção de obtermos uma síntese representativa da produção identitária que se constituía nos ateremos em seguida à compreensão da produção teórica e poética do sociólogo alagoano Edson Bezerra em seu texto mais simbólico:

“Manifesto Sururu: por uma antropofagia das coisas alagoanas”. Publicado inicialmente em 2004, na Tribuna de Alagoas, o texto reverberou intensamente nos círculos de artistas e intelectuais alagoanos.

A dedicatória do Manifesto por si nos revela o lugar de fala desse autor: “Para Tia Marcelina, Tia Creusa, Maria Lúcia, Dirceu Lindoso e Mestre Sávio de Almeida” (BEZERRA, 2015, p.39). Primeiramente, “Tia Marcelina”, figura icônica e ao mesmo tempo marginalizada da história *afroalagoana* (DUARTE, 2010) - protagonista do Quebra de Xangô. Maria Lúcia e Tia Creusa, mulheres negras, familiares do autor que são evidenciadas para este situar a sua origem *étnica*. E finalmente, ao citar deste modo Dirceu Lindoso e Sávio Almeida, explicita suas redes de produção do conhecimento.

No Manifesto, o autor opera uma síntese de elementos identitários pertencentes a universos distintos. Acusa escrever um manifesto com “um olhar atento por sobre as coisas alagoanas” (BEZERRA, 2015, p.39), e o faz confrontando matrizes e pensamentos, estabelecendo disputas, subvertendo ordens estabelecidas por cânones do pensamento cultural alagoano.

A sua proposta de identidade cultural alagoana está representada pela figura do sururu. A ela, articula uma série de outros elementos. Declaradamente identificado com Octávio Brandão e Jorge de Lima, mobiliza continuamente a *anfibiidade alagoana* por eles urdida: “No fundo somos gente-sururu e por isso trazemos nos olhos as imagens de todas as águas. Das águas do mar e do somatório de dezenas de lagoas, rios e olhos d’água espalhados nas periferias da cidade” (BEZERRA, 2015, p.43). A essa amálgama, “completando” o trabalho de Abelardo Duarte (2010), coadune também os elementos da africanidade e da lama:

Os nossos edifícios (assim como a nossa modernidade) foram construídos sobre os terreiros dos negros e das moradas dos pobres. A nossa modernidade foi construída sobre os aterros dos manguezais e do massapé e é por isso que às vezes ainda sentimos cócegas nos pés: são eles, os caranguejos e as lamas (BEZERRA, 2015, p.45)

Das lamas das beiras das lagoas, no entanto, pretere suas “negatividades”, sua letargia, suas nuances mortíferas tão exploradas pelos arquitetos daquele cenário lacustre. Edson Bezerra faz, na verdade, uma ode à vitalidade do sururu. Salienta, por exemplo, seu valor calórico no ambiente de fome do qual nasce. Um elogio que toma

corpo e penetra o domínio estatal, quando, em 2014, o Sururu é reconhecido como Patrimônio Imaterial de Alagoas.

Ao mesmo tempo, é um Manifesto que declara guerra a outros elementos identitários. Situa-se em oposição, por exemplo, a narrativa da “Terra dos Marechais”:

Dentro da proposta do Manifesto Sururu – a construção de uma identidade a partir das culturas populares, - o enunciado “Alagoas, terra dos Marechais” é um enunciado das elites alagoanas e enquanto tal, elitizante e elitizado. Afinal, o que os nossos marechais têm a ver com as culturas populares? (BEZERRA, 2015, p.44).

Em lugar das figuras conservadoras do Marechais – que associa ao universo do açúcar, propõe as referências subversivas e libertadoras ancestrais de Zumbi e Calabar. E completa:

A nossa aristocracia, com medo e nojo fugiu do barro, e fugiriam também da zoadas dos batuques, dos cocos e das macumbas e foram morar lá na banda das praias. E as águas do mar são diferentes das águas da lagoa (BEZERRA, 2015, p.52).

Assim conjuga elementos e polariza dois imaginários para Alagoas: um da “gente sururu”, anfíbio-lacustre, afroalagoana, e outro fixado na imagem do “povo rico da cana”, aqueles responsáveis pela manutenção do *ethos guerreiro*, da cultura do açúcar e de uma anfibiedade marítima. Nota-se, por conseguinte, que Edson busca desprender símbolos e elementos identitários de seus “devidos” universos. Um exemplo desta tácita disputa que opera está no uso das manifestações populares tradicionais, como o Coco e o Guerreiro. O processo de valorização identitário das mesmas se deu, historicamente, no âmbito da matriz que nomeamos *folclórico-canavieira*. Em contrapelo, entretanto, sustentando-se na força da origem afroalagoana dessas manifestações, o autor busca desprende-las do seu universo “natal” e assimilá-las à matriz *anfíbio-lacustre* que propõe. Desse modo, aglutina narrativas elaboradas ao longo de quase um século de produções intelectuais sobre identidade. Elabora um universo que integra os símbolos negros, os símbolos periféricos e as tradições populares alagoanas.

Estes elementos identitários sintonizam-se às expectativas declaradas pelo Governo Lessa. Com a imbricação dos membros dessa rede aos agentes governamentais - muitos inclusive coincidentes -, o conjunto de produções e reivindicações que são gestados em suas diversas dimensões acabam por ressoar diretamente nas estruturas

estatais dessa gestão. Em uma significativa dinâmica membros históricos do movimento negro assumiram cargos governamentais:

Entre os militantes integrados a equipe de governo de Ronaldo Lessa estão o historiador Zezito Araújo, um dos fundadores da ACZ e do NEAB/UFAL, que tornou-se secretário de estado; a psicóloga Vanda Menezes, também fundadora da ACZ e que igualmente tornou-se secretária de estado; e do arte educador, Helcias Pereira, fundador do primeiro APN em Alagoas, incorporado como diretor e gerente, entre outros (LIMA, 2015).

De forma concreta essas transformações identitárias acabam por se materializar no aparato burocrático estatal em diversos sentidos. No quadro abaixo podemos verificar as principais transformações institucionais que foram realizadas para atender as demandas do universo simbólico que se estruturava:

Quadro 04. Transformações institucionais inspiradas nas tradições afroalagoanas

Ano	Transformações Institucionais	Descrições e observações
1999	Aeroporto Zumbi dos Palmares	Antigo Aeroporto Internacional de Maceió
2001	Instituto Zumbi dos Palmares	Sistema público de comunicação do Estado
2001	Secretaria Extraordinária de Programas e Projetos Especiais	Em 2003 é nomeada: Secretaria Especializada de Defesa e Proteção das Minorias
2002	Comenda Zumbi dos Palmares	Concedida anualmente no dia 20 de novembro
2002	Secretaria Especializada da Mulher	Órgão responsável por de implementar políticas públicas para as mulheres, atendendo a demanda de ordem econômica, social, cultural e racial
2004	Núcleo Temático da Identidade Negra na Escola	Vinculado à Secretaria Executiva de Educação
2006	Palácio República dos Palmares	Antigo Palácio Marechal Floriano. Possui ainda as salas: Aqatune, Cerca Real dos Macacos, Dandara e dos reis Ganga Zumba e Zumbi.

Fonte: LIMA (2015)

Estas transformações foram amplas, mobilizaram o corpo de servidores do Estado, atingiram pontos de grande visibilidade, implantaram referências em dimensões estratégicas da gestão pública, atingiram grande parte da população, no entanto, pouco ressoaram nas ações dos órgãos de cultura do Estado. Para entender as razões desse distanciamento é preciso observar mais de perto as peculiaridades do movimento negro alagoano e sua relação histórica com o campo cultural.

Segundo Ábia Lima (2015), temos na virada do século um crescimento considerável de formação de artistas/grupos culturais especialmente conectados as reivindicações e performances desta *rede de valorização da expressividade afroalagoana*. No entanto, essa é uma conexão tardia. Por muito tempo os dois eixos mantiveram-se distanciados. Nos anos de 1980, por exemplo, nas primeiras atividades na Serra da Barriga, existia um projeto da UFAL, conduzido por Maria Carrascosa, que levava para lá folguedo populares. Eram Baianas e Taieras, contudo, na época não existia um tensionamento para reconhecer a *afroalagoanidade* dessas manifestações. Esta interface só foi criada, paulatinamente, depois.

Um acontecimento que nos possibilita observar essa relação de maneira mais declarada ocorreu na Assembleia Legislativa de Alagoas em 2006. Na única reunião, durante o Governo Lessa, da “Comissão de Educação, Saúde, Cultura e Turismo” que possuía alguma interface com o tema da cultura – pois historicamente esta restringiu suas discussões as pautas da Saúde, com raras exceções às da Educação. Nos autos ela foi denominada: “Debate sobre a questão da Identidade Negra, a Construção da Identidade Negra nas escolas do Estado de Alagoas”.

A reunião ampliada da Comissão contou com a presença de diversos órgãos governamentais, instituições e uma massiva participação do movimento negro alagoano. Entre os representantes tínhamos: Ministra adjunta da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República, a Secretária Patrícia Mourão (Minorias), Secretaria de Educação, Coordenadoria do Núcleo Temático da Identidade Negra na Escola, Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB/UFAL), Centro de Cultura e Estudos Étnicos Anajô, Deputado Paulão (na época membro da Comissão), Coordenador do Fórum das Entidades Negras de Alagoas, Núcleo de Estudo e Pesquisa, Diversidade e Entidades Raciais da SEMED, líderes religiosos, diretores, professores e alunos das escolas da rede estadual.

Na ocasião ficam explícitas as identificações dos presentes com os símbolos de africanidade e afroalagoanidade. Na abertura, Rosa Marques (SEPPIR) canta o Hino da África do Sul da época de Nelson Mandela. A ação é seguida pela declamação, por um aluno da rede estadual, de um poema intitulado Liberdade Negra: “Salve Alagoas minha pátria amada, desperta a história alagoana, negra e silenciada” (...) Olhem! Olhem! Abram alas para Zumbi” (ALAGOAS, 2006).

O debate gira em torno do processo de estadualização da lei 10.639 (apresentado pela deputada estadual Maria José Viana) e do avanço das recentes ações de combate à discriminação racial em Alagoas. Na sessão aproximadamente vinte pessoas fazem uso da palavra. Continuamente os símbolos palmarinos são mobilizados como um recurso contra as violências do preconceito étnico-racial e do eurocentrismo ainda preponderante. No discurso de Patrícia Mourão essas características estão evidentes:

É nesse Estado onde aconteceu a criação da primeira Secretaria Estadual de Defesa e Proteção das Minorias. E também foi aqui, nesse Estado onde aconteceu a formação do 1º Núcleo Temático de Identidade Negra, dentro de uma Secretaria de Educação. Então, talvez seja, porque este é o Estado de Zumbi dos Palmares, talvez seja também, este Estado que durante cem anos resistiu no Quilombo dos Palmares. (...) Cada vez que nós temos uma Tia Marcelina é um avanço, cada vez que nós temos uma quebra é um atraso. Mas, eu fico mesmo é muito contente de ver, por conta desde momento aqui, a África invadindo a Assembleia Legislativa (MOURÃO *apud* ALAGOAS, 2006).

Do universo negro são os valores associados à sua força, resistência e tenacidade que são evidenciados. É, pois, por Zumbi ter sido reconhecidamente um grande guerreiro, por ter reunido forças suficientes para derrotar hordas inteiras de brancos opressores, que ele aparece como uma alternativa real de identificação - em oposição aos “Marechais” alagoanos. Para estes militantes, a passagem para uma auto-imagem anfíbio-lacustre não prescinde da transformação dos já antigos elementos presentes no *ethos guerreiro* (ELIAS, 1997) alagoano. De forma pedagógica, essa afirmação é orgulhosamente citada no mesmo discurso como algo que produz distinção: “Os negros que foram pra Bahia eles eram artistas, eles eram Iorubas, eles gostam de música, eles gostam de festas. Mas, aqui em Alagoas, veio o povo *Banto*, que é um povo Guerreiro” (MOURÃO *apud* ALAGOAS, 2006).

A cultura não aparece para eles como *locus* de transformação identitária. Entre todos, apenas duas vozes dissonantes nos falam o contrário: o professor Milton Santos (Escola Ovídio Edgar) que timidamente – até receosamente – aponta para a falta de estrutura da rede estadual de educação para o ensino da arte e para sua respectiva capacidade de identificação:

Eu só sei que quando os tambores do Olodum ou do Ilê batem, eu sinto uma coisa como a que eu senti quando a Ministra cantou aqueles dois trechos da música, eu me sinto exatamente igual a ela,

matematicamente igual a ela, pensem bem nisso, (...) mas, eu não conheço nenhum instrumento mais poderoso que a arte, para ascender uma pessoa como ser humano, como cidadão, eu não conheço (SANTOS *apud* ALAGOAS, 2006).

A segunda, essa mais contundente em suas afirmações, é de Amaurício de Jesus, gestor cultural e coordenador do Afoxé Odô Iyá:

Nós precisamos fazer com que o nosso aluno reconheça o valor cultural que ele tem. Quando ele reconhece que sabe tocar um instrumento e que esse instrumento pode ter uma referência afro, ele não vai ser tratado com imagens negativas. (...)A partir do momento que nós acreditamos que a nossa cultura afrodescendente ela tem um valor na nossa história, e que nós temos que partir - não de materialização de estereótipos - mas do que nós temos do processo cultural, que nós temos em cada sala de aula, do processo individual e coletivo que nós temos no cotidiano de cada aluno. (...) Então, só acredito que nós teremos uma implantação real da lei nas escolas, quando nós educadores começarmos a utilizar os nossos elementos de sala de aula, o aluno que sabe tocar, o aluno que sabe cantar e que pode assumir a sua identidade afro-religiosa ou afro-cultural (JESUS *apud* ALAGOAS, 2016).

O conjunto de percepções majoritárias deste movimento acaba por elaborar um lugar de transformação das identidades que é paulatinamente construído fora dos órgãos de cultura no Governo Lessa. Essa tendência se expressa em vários sentidos, mas especialmente em um dos eventos mais significativos desse universo simbólico: as comemorações do Dia da Consciência Negra, marco que aglutina agentes e ações de todos os eixos que compõem essa rede, reunindo anualmente mais de 10 mil pessoas na Serra da Barriga.

Nos oito anos desse governo a efeméride vive um contínuo crescimento e evidência. Uma das mudanças significativas desse processo teve como agente articulador Zezito Araújo (2016). Ao assumir a Secretaria de Minorias, esta passou a monopolizar diretamente o fluxo de recursos para a realização do 20 (de novembro). O órgão passou a elaborar o projeto do evento e a realizar os pagamentos para os grupos culturais do Estado – “antes os grupos não recebiam o dinheiro” (ARAÚJO, 2016). Segundo Zezito essa foi necessariamente uma escolha de Ronaldo Lessa, não uma reivindicação da Secretaria:

Todo 20 de Novembro, tudo que falava de negro era com o Zezito na Secretaria das Minorias, tanto a parte política, quanto a parte cultural. Os grupos me procuravam, não procuravam a secretaria de Cultura.

Isso foi muito forte, muito forte... tanto a nível político, nível de organização, de apoio financeiro - nos procuravam. Nunca a Secretaria de Cultura - até quando eu saí em 2005, a Patrícia Mourão saiu em 2007, quanto terminou o governo. Quanto entrou o Téo é que retomou tudo isso para a Secretaria de Cultura, mas antes não passava pela Secretaria de Cultura do Estado. Arrodeava. Por que é aquilo que eu digo, a questão negra estava vinculada à personalidade negra, e não a temática política que deveria estar sendo discutida pela Secretaria (ARAÚJO, 2016).

Deste modo fica claro, a seleção e contratação de grupos culturais para a performance em um evento governamental era, tradicionalmente, uma atribuição da SECULT. No entanto, ela não reunia “competências” para deliberação nos eventos e ações especificamente relacionados aos elementos identitários de negritude. Esse distanciamento entre os dois órgãos executivos, é uma chave analítica fundamental para entendermos as vicissitudes das políticas culturais em Alagoas. Quando questionamos sobre a relação e a existência de parcerias ou ações conjuntas entre as duas Secretarias, Zezito nos responde:

Não. Veja bem, a questão negra, toda ela, ficou localizada conosco. E a SECULT, ela tem muito a tradição – são duas tradições que a SECULT tem. A tradição dos folguedos populares e, por incrível que pareça a tradição do folguedo popular é negro, mas nunca se chegou a discussão sobre isso, a gente nunca dialogou enquanto secretaria, a gente nunca dialogou sobre isso. Por outro lado, você tem também um outro viés da Secretaria de Cultura, da cultura elitizada, que são os pintores, aquelas exposições, tem muito isso. Então não havia espaço (ARAÚJO, 2016).

Até esse momento o “folclore” ainda era visto como algo distante do debate sobre negritude em Alagoas, essa era uma disputa que começava a ser esboçada nessa época – com a posterior disseminação de uma matriz identitária anfíbio-lacustre essa disputa se acentua em diversos espaços. Como os órgãos de cultura não se apresentavam como passíveis de diálogo para a propagação de suas estratégias, não foram criados dispositivos de assimilação para esse setor em seu aparato burocrático. Os agentes governamentais em exercício não pertenciam aos mesmos círculos de convivência, não compartilhavam expectativas, enfim, existia uma clara diferença nos elementos que constituíam as auto-imagens (ELIAS, 1990) dessas duas espécies de militantes: o militante “folclorista” e o militante negro.

Sabe-se, no entanto, que desde os anos 1980 existiam esforços contínuos desse movimento para transformar esta sociedade e terem reconhecida a sua identidade étnico-racial. Suas ações estiveram, entretanto, historicamente concentradas no âmbito educacional:

O nosso foco era o foco da militância mesmo, era briga contra o racismo, era a qualificação do ensino, história da África. Por que isso eu fazia no NEAB e eu levava essa discussão para a Associação Cultural Zumbi - que era formada por professores, na sua grande parte da rede pública do Estado, então nosso foco era educação. E aí a gente começou a criar - não era uma identidade negra - mas as pessoas começaram a se redescobrir enquanto alguns elementos de matriz africana no Estado de Alagoas através da Educação (ARAÚJO, 2016).

Segundo Zezito Araújo, o movimento político, organizado ou partidário, foi também parte desse processo, trouxe avanços, mas foram as ações conduzidas no campo educacional que foram as principais responsáveis pelo avanço dessas discussões em seus desdobramentos na sociedade. Uma razão para a estruturação dessa configuração – onde a esfera educacional, em detrimento de diversos outros sentidos, se cristaliza como espaço fundamental e prioritário para a transformação sociocultural – pode estar conectada ao universo no qual estes agentes criaram os seus padrões de dignidade e de dominação, ou seja, assim como apontado pelo professor Zezito Araújo, à alternativa de ascensão social que o estrato negro da população alagoana encontrou na arena da educação:

Primeiro por quê naquela época - não só naquela época, hoje ainda -, um grande espaço de inclusão social da mulher negra – principalmente - e do homem negro, era a educação. Quer dizer, é um espaço público onde você concorre. Que o elemento racista, que o elemento cor, num primeiro momento, não é um impedimento, por que você está fazendo um concurso público. Eu estou falando da década de 80, antes você era indicado, mas quando começou - um pouco - a moralizar o serviço público, que Alagoas começou a ter concurso, aí o professor ingressava no concurso público. Aí você tinha uma grande demanda negra, de jovens negros que entraram. (...) É uma alternativa de ascensão social: é a educação através do ensino. Isso não só em Alagoas, quase em todo o Brasil (ARAÚJO, 2016).

Esse tópico elucidada uma importante particularidade das políticas implementadas pelo Governo Lessa. Tivemos neste período a implementação de uma série de políticas e investimentos estatais voltados para a valorização de uma determinada matriz identitária em Alagoas – aqui nomeada matriz anfíbio-lacustre, que reúne não só os

símbolos afroalagoanos, mas os conjuga a uma série de outros elementos. No entanto estas políticas de identidade não se desdobraram diretamente como políticas culturais na SECULT ou na FUNTED/DITEAL – estiveram restritos à setores que não enxergavam no “cultural” uma via segura ou eficaz de transformação social. Esse fato terá, por sua vez, desdobramentos futuros no desenvolvimento de políticas culturais no Estado – dificultará a assimilação conceitual e institucional da *diversidade cultural* neste âmbito administrativo. No entanto, esta não foi a única ação/programa identitário estatal extrapolou esse âmbito administrativo. Veremos a seguir outra experiência significativa nesse sentido.

3.2.2. *O projeto Alagoas de Corpo e Alma*

Em 2003, após a reeleição de Ronaldo Lessa, foram promovidas uma série de mudanças no corpo administrativo do Estado. A Secretaria de Cultura, anteriormente sob a liderança de Diógenes Tenório, atendendo as demandas típicas de um governo de coalizão, passa a ser indicada pelo PCdoB. Patrícia Mourão, que anteriormente liderava a pasta de Turismo assume a recém-criada “Secretaria Executiva de Articulação Nacional”, órgão diretamente ligada ao Gabinete do Governador. Para compor o novo quadro de servidores são convidados dois agentes da primeira gestão de cultura: Fernanda Resnik (Secretária adjunta de Beto Leão e Diógenes Tenório) e Keyler Simões (Coordenadoria de Produção e Eventos nas respectivas gestões). O novo órgão executivo dirigiu o projeto “Alagoas de Corpo e Alma”, ação de forte apelo identitário.

Além da referida Secretaria, o projeto contava também, inicialmente, com a participação das Secretarias de Indústria e Comércio, Turismo, Cultura e Comunicação Social. Conforme cresceu, a ação passou a contar também com o suporte das Secretarias das Minorias e da Mulher. A ação era ampla, contou com um orçamento de R\$500 mil reais, sendo R\$350 mil patrocinados pela PETROBRÁS. Segundo publicação no Diário Oficial do Estado de Alagoas (DOEAL), seu objetivo era percorrer “todo o país promovendo nacionalmente o Estado, através da realização de encontros com empresários, políticos e vários segmentos da sociedade” (ALAGOAS, 2003, p.4). Keyler Simões resume para nós suas principais características:

O Alagoas de Corpo e Alma teve 9 edições. A gente começou com Natal, Fortaleza, Sergipe (Aracajú), no Nordeste só não fizemos Salvador. Aí fizemos Minas Gerais, em Belo Horizonte foi no espaço Palácio das Artes, maravilhoso, e a do Rio. A do Rio foi a coisa mais louca que a gente já fez na vida. Por que a gente levou uma média de 200 artistas daqui, imagina um avião com tudo isso. (...) Para você ter uma ideia de quem estava no avião: Carlos Moura, Júnior Almeida, Mácleim, Tororó do Rojão, Paulo Poeta, A banda de Pífanos de Marechal. (...) Era um projeto vindo de Alagoas para divulgar as potencialidades daqui do Estado. Então entrava Indústria e Comércio e ia tentar captar recursos, captar empresas para cá, o Turismo levava a parte de turismo, quiosque e tal. E a gente levava a parte cultural (SIMÕES, 2016).

Na primeira divulgação da proposta, oficialmente publicada no DOEAL, a programação contava com ações de promoção que, segundo assessoria, sintetizariam as potencialidades de Alagoas:

Além da exposição de vídeos que retratam as belezas naturais de Alagoas, haverá a apresentação de grupos culturais, palestras, distribuição de folhetos, folderes, brindes e material promocional produzido sobre o Estado. No evento, o dançarino alagoano Edu Passos encenará a performance "Quilombolas", em homenagem ao herói Zumbi dos Palmares, símbolo da liberdade (ALAGOAS, 2003, p.4).

A escolha da performance é simbólica. Edu Passos (bailarino, coreógrafo, professor do CENARTE) é visto como pioneiro da dança Afro em Alagoas, apresenta-se desde 1985. Segundo Keyler, a ampla programação do projeto, assim como a seleção das apresentações culturais, eram acertadas entre o Governador e Patrícia Mourão. Portanto, escolha de "Quilombolas" foi idealizada por Ronaldo Lessa por razões precisas:

O Edu foi o primeiro a fazer as nossas apresentações e, repito, devido o interesse do Ronaldo de que Alagoas deveria sim ser a Terra da Liberdade, então a nossa primeira apresentação era Dança afro. Nós somos a Terra de Zumbi. Então era Edu Passos que fazia essa apresentação. (SIMÕES, 2016)

Essa exibição circulou junto do projeto até o seu término. No decurso de 2003 outros espetáculos, grupos culturais, exibições de filmes, artistas plásticos e artesões foram conjugados, compondo uma programação mais complexa e diversa, assimilando desde os "artistas da terra" até os folguedos alagoanos. No hall de exposições se destacava uma grande bandeira feita de filé, a técnica artesanal decorava também as

gravatas dos produtores dos eventos. Buscava-se elaborar uma síntese da *alagoanidade*, uma espécie de amálgama da *autenticidade* da cultura alagoana.

O programa proporcionou momentos de grande visibilidade para uma considerável parcela de grupos e artistas alagoanos, os expôs como portadores dos elementos identitários de Alagoas, os conectou a um circuito de produção de bens simbólicos mais complexa, concedeu oportunidades únicas para o desenvolvimento de suas respectivas carreiras: “Tororó do Rojão fez um show emblemático na Feira de São Cristóvão. Fez uma hora de show, não por ele, mas por que o povo não deixava. Nelson da Rabeca fez 4 shows no Rio, se agendaram devido ao show do “Alagoas de Corpo e Alma” (SIMÕES, 2016). É preciso evidenciar: tratava-se de uma efetiva política de valorização da identidade, mas, evidentemente, restringia-se ainda aos moldes de um evento.

Sua última edição nesses moldes foi no final de 2004 no Rio de Janeiro, onde além dos shows e espetáculos já anunciados, contou também com uma programação de exposições no Museu do Folclore (“Alagoas Rendeira” e “Arte Popular das Alagoas”) e de palestras no Museu da República: “Projeto Quilombo dos Palmares Serra da Barriga” e “Secretaria Especializada da Mulher: uma experiência inovadora e exitosa”, proferidas pelos secretários Zezito Araújo e Vanda Menezes, respectivamente. (ALAGOAS, 2004, p.2). Depois disso ainda chegaram a anunciar a possibilidade de realização de uma edição em Portugal, mas o projeto acabou no mesmo ano após tornar-se um compacto evento semanal do Teatro Deodoro voltado para turistas em visita à Maceió.

É importante notar que as categorias de cultura, identidade e desenvolvimento já estão efetivamente imbricadas na concepção desse projeto. A declaração de Ronaldo Lessa na edição mineira do evento deixa essa associação ainda mais óbvia: “Os alagoanos estão resgatando sua autoestima e entrando no trilho do desenvolvimento” (ALAGOAS, 2003b, p.1). Estas categorias são convocadas conjuntamente para despertar os desejos de investimento e transformar Alagoas num destino turístico diverso, que se mostra não só em suas exuberâncias naturais, mas em sua *autenticidade* cultural e étnica. Para Keyler o projeto teve êxito em sua incumbência:

Foi o maior projeto de integração e divulgação da cultura, do potencial de Alagoas, que eu já vi, que eu já soube – foi o Alagoas de Corpo e Alma. Tinha todos os segmentos representados: artes visuais, gastronomia (as irmãs rocha – quatro senhoras, irmãs, referências no

setor). Aí tinham dados estatísticos, desde que o Alagoas de Corpo e Alma surgiu aumentou o fluxo turístico para Alagoas, de maneira que ele era um projeto que se pagava, não diretamente, mas assim, o que ele rendia para o Estado, com o turismo para Maceió, para a capital, justificava o preço dele, por que na época era pouco (SIMÕES, 2016).

O que podemos notar, no entanto, é que seu viés era turístico, ainda que tenha se desdobrado em um processo de valorização dos artistas e grupos culturais produtores de narrativas identitárias de Alagoas, seu público-alvo ainda eram as “pessoas de fora”. De seus desdobramentos de valorização da identidade a ampla sociedade alagoana pouco se beneficiou. Os únicos alagoanos que visualizaram a vivacidade da cultura de seu Estado foram aqueles que já compartilhavam sensibilidades desse âmbito.

Outro fator fundamental, dentro do espectro que aqui estamos refletindo, é que mesmo a SECULT fazendo parte do grupo de secretarias envolvidas com o programa, sua participação pouco contribuiu para a concepção do mesmo, acabou por se tornar um órgão coadjuvante em seu desenvolvimento. Os deslocamentos e avanços propostos pelo projeto pouco ressoaram na política cultural que vinha sendo desenvolvida na época. A maior prova disso é que essa iniciativa mal foi citada em entrevista pelos secretários e superintendentes que atuaram na SECULT nesse período.

3.3 O início dos processos de institucionalização

Enquanto as políticas de identidade anfíbio-lacustres eram disputadas e se recrudesciam em outras instâncias burocráticas, os órgãos de cultura alagoanos experimentavam apenas sensíveis ressonâncias dos deslocamentos conceituais que se davam na ampla configuração do setor. Após a vitória no pleito eleitoral, o PCdoB indica Eduardo Bomfim para assumir a gestão da SECULT, um quadro com experiência legislativa e que já havia presidido a gestão municipal de cultura de Maceió no mandato de Ronaldo Lessa.

As perspectivas inicialmente propostas pela nova gestão da SECULT assumiram então diretrizes mais similares ao que vinha sendo discutido pela *esquerda cultural alagoana* – seguindo os moldes que apontamos anteriormente, uma política cultural voltada para a democratização do acesso e inclusão social. Suas primeiras ações, no entanto, já apresentam um caráter de maior institucionalização, ainda que não elaborassem políticas culturais de longo prazo, foram efetuadas ações mais

programáticas. O PPA elaborado nesse primeiro ano de gestão, por exemplo, já se mostra mais robusto e detalhado de que o anterior:

Quadro 05. Quadro de Metas, Programas e Ações do PPA 2004-2007

ALAGOAS: IDENTIDADE CULTURAL E DESENVOLVIMENTO HUMANO	
	<p>Capacitação de Gestores e Agentes Culturais</p> <p>Finalidade: motivar a aquisição de conhecimentos gerenciais de órgãos e unidades de cultura e capacitar os diversos agentes culturais do estado de alagoas.</p>
	<p>Capacitação de Agentes Culturais</p> <p>Capacitação de Gestores Culturais</p>
	<p>Fomento e Apoio às expressões Artísticas e culturais</p> <p>Finalidade: fomentar e apoiar as diversas expressões artístico-cultural das regiões do estado de alagoas, através da capacitação de seus gestores e agentes culturais, possibilitando o alinhamento destes a identidade cultural alagoana</p>
	<p>Apoio a festivais, amostras e encontros de músicas e artes cênicas</p> <p>Implantação do projeto alagoas em cena</p> <p>Realização de oficinas de expressões artístico-cultural</p>
	<p>Fomento, desenvolvimento e implantação de núcleos de cultura</p> <p>Finalidade: fomentar e desenvolver os equipamentos culturais e os núcleos de cultura no estado de alagoas.</p>
	<p>Informatização da biblioteca pública estadual</p> <p>Reestruturação e revitalização do espaço cultural lagoa mundaú</p> <p>Revitalização do museu da imagem e do som de alagoas</p> <p>Revitalização do museu de arte sacra do estado de alagoas</p> <p>Revitalização, promoção e fortalecimento do Cenarte</p>
	<p>Incentivo à pesquisa e ao intercâmbio cultural</p> <p>Finalidade: instrumentalizar e organizar a comunidade cultural alagoana, possibilitando sua agregação e seu intercâmbio.</p>
	<p>Realização de feiras regionais culturais</p> <p>Realização de fóruns intermunicipais de cultura</p> <p>Realização do mapeamento cultural do estado de alagoas</p>
	<p>Rest., revitalização e preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural</p> <p>Finalidade: restaurar, revitalizar e preservar o patrimônio artístico e cultural do estado de alagoas</p>
	<p>Implantação de oficinas-escolas de restauração</p> <p>Implantação do programa de educação patrimonial</p>

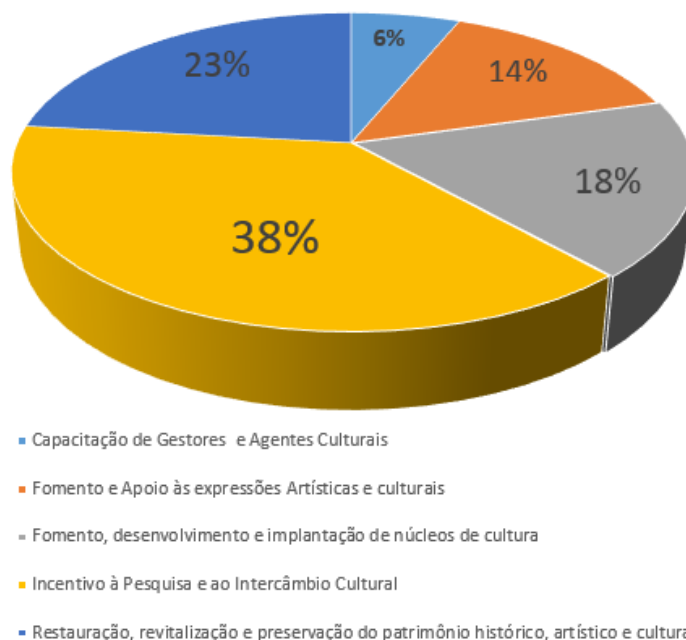
	Realização de documentário sobre a memória cultural
	Restauração do acervo do museu da imagem e do som
	Restauração e revitalização de monumentos históricos
	Tombamento de cidades e sítios históricos

Fonte: ALAGOAS (2004b)

O eixo de desenvolvimento no qual estão inscritas as metas dos órgãos de cultura carregam em seu título uma importante associação “Alagoas: Identidade cultural e desenvolvimento humano”, delimitando assim a função do setor nesse plano de gestão. Esse é um apontamento significativo, não só por que nos remete às diretrizes mais essenciais dessas políticas, mas também por quê pela primeira vez os termos associados a identidade de destacam desse modo num documento de planejamento estatal.

A previsão de ações se complexificam. No PAA aparecem novas metas. Observamos, por exemplo, a preocupação com a formação de agentes e gestores culturais do Estado, notadamente uma ação que vislumbra a necessidade de qualificação destes num momento de crescente burocratização do setor. De modo semelhante, a meta de “Pesquisa e intercâmbio cultural” expressa uma inquietação no mesmo sentido, a participação dos agentes das cadeias produtivas da cultura, e a qualidade de suas intervenções, começam a emergir como algo necessário para a execução de um tipo de política cultural mais eficaz e democrática. Na previsão orçamentária para o próximo quadriênio esta última toma largas proporções, somando uma previsão de 38% dos recursos planejados:

Gráfico 05. Distribuição de recursos em programas no PPA 2004-2007



Fonte: Elaboração do autor

Na ordem de distribuição dos recursos, temos em seguida dois programas que dialogam diretamente com o tema da identidade cultural: 1) “Restauração, revitalização e preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural”, que soma 23% do orçamento, revelando o peso que as perspectiva preservacionista do patrimônio material ainda conservava no pensamento sobre a identidade nesse âmbito; e 2) “Fomento e Apoio às expressões Artísticas e culturais”, com 18% dos recursos, que, como veremos, acaba assumindo maior preponderância conforme as políticas passam a serem executadas. Seguindo essa lógica, no primeiro mês de gestão as principais diretrizes são publicadas no DOE/AL. A primeira ação anunciada é o Tombamento da cidade histórica de Piranhas:

A preservação do patrimônio do Estado, através de iniciativas dos governos estadual e federal, tem sido considerada fator importante para o desenvolvimento de Alagoas, além de viabilizar o acesso a programas e linhas de créditos especiais para a preservação das cidades e promover seu desenvolvimento turístico (DOEAL, 2003c, p.1).

A ação segue uma tendência comum da época. Fruto de um processo que é iniciado nos anos 1970, com a implementação do Programa de Reconstrução das Cidades Históricas, processo que paulatinamente introduz as políticas de patrimônio material no âmbito do turismo, associando-as diretamente ao desenvolvimento econômico das cidades – uma narrativa continuamente presente na justificação das

políticas culturais/turísticas alagoanas do período. No detalhamento do PAA as prioridades e programas voltados para o setor, são assim distribuídas:

Quadro 06. Previsão de investimento na meta em programa no PPA 2004-2007

Rest., Revit. e Preserv. do Patrimônio histórico, art. e cultural	R\$	%
Implatação de Oficinas-escola de Restauração	429.522	35%
Implatação do Programa de Educação Patrimonial	303.192	25%
Realização de Documentário Sobre A Memória Cultural	100.000	8%
Restauração do Acervo do Museu da Imagem e do Som	378.990	31%
Restauração e Revitalização de Monumentos Históricos	454.788	38%
Tombamento de Cidades e Sítios Históricos	231.120	19%
TOTAL GERAL	R\$1.211.704	

Fonte: ALAGOAS (2004b)

No entanto, são em outras ações que essa gestão anuncia suas peculiaridades e tendências ideológicas. O primeiro deles é divulgado também na primeira publicação da SECULT, e tem como mote a “criação de bibliotecas populares”. Voltado especificamente para as populações que se mantêm à margem da sociedade, buscava criar espaços de acesso à leitura nas periferias alagoanas. Segundo a publicação: “A exclusão social é vista como causadora da exclusão cultural, e para combatê-la, há a necessidade de um incentivo do governo estadual” (ALAGOAS, 2003d, p.1). No entanto, não conseguimos obter mais informações sobre a execução dessa ação que se desenhava como prioritária. Durante o período subsequente, no entanto, vários eventos da SECULT traziam em sua programação um projeto chamado “Fome de Leitura”, caracterizado como “uma campanha de arrecadação de livros infantis, infanto-juvenis e de outras categorias para distribuir em pequenas comunidades (...) visando à formação de suas bibliotecas” (ALAGOAS, 2003e, p.1).

O segundo, também divulgado no primeiro anúncio de ações prioritárias da SECULT, por sua vez, é o “Caravana Cultural”, um projeto de intercâmbio cultural “baseado nos antigos CPCs criados pela UNE e que nunca foram esquecidos, a Secretaria pretende levar para as cidades-pólos uma caravana cultural com música, fotografia e artes plásticas” (ALAGOAS, 2003e, p.1). A alusão ao CPC da UNE deixa evidente as orientações conceituais nas quais são tramadas as primeiras ações da nova gestão. Em entrevista, já em 2016, Bomfim nos revela que o CPC era uma referência

para ele por seu caráter de inventividade, por ser uma ação múltipla, de grande poder de aglutinação e mobilização de parcerias:

Aquilo sempre se mostrou para mim como referência, porque: com o engajamento, com a criação de uma energia em favor da cultura, um movimento – por que aquilo muito mais do que qualquer coisa foi um movimento consciente. Aí eu sempre entendi que cultura é você que tem que mobilizar, você tem que incluir a sociedade, o mundo cultural - por que entre a sociedade e a cultura tem uma coisa no meio chamada artistas, seja o escritor, seja o músico, seja o poeta, seja o cara das raízes populares, você tem que mobilizar o cara, você não pode ter uma relação puramente economicista, econômica, “tome tanto e toque aí”, acho que isso aí é pra show, meramente, de grandes cachês e etc. Você tem que atrair o artista dizendo “estou participando de uma coisa por que estou acreditando nesse negócio aqui”, para ele dar o melhor de si (BOMFIM, 2016)

É no sentido de oferecer um suporte democrático a estes mediadores simbólicos – os artistas aos quais Bomfim se refere – que surge o “Alagoas Em Cena”, o primeiro edital - mesmo que com uma série de limitações para assim ser denominado – lançado pelos órgãos de cultura do Estado. O projeto é uma espécie de continuidade do “Dança em Cena”, que foi conduzido por agentes estatais que fizeram parte da gestão municipal de Maceió anteriormente e que agora faziam parte da SECULT, entre eles temos, por exemplo, Paulo Pedrosa e Vinicius Palmeira.

Apesar de não ter sido anunciado entre as prioridades iniciais da SECULT, no quadro de detalhamento do PPA 2004-2007, o projeto já previa a mobilização de uma grande parcela dos recursos da terceira maior meta, a de “Fomento e apoio às expressões artísticas e culturais”, chegando a quase metade do total:

Quadro 07. Previsão de investimento na meta Fomento no PPA 2004-2007

Fomento e Apoio às expressões Artísticas e culturais	SECULT	%
Apoio a festivais, amostras e encontros de músicas e artes cênicas	243.192	26%
Implantação do projeto Alagoas Em Cena	433.692	46%
Realização de oficinas de expressões artístico-cultural	265.675	28%
TOTAL GERAL	R\$942.559	

Fonte: ALAGOAS (2004b)

Guiados por princípios muito semelhantes aos que provocaram o nascimento do “Teatro é o Maior Barato”, o “Alagoas em Cena” também buscava trabalhar as duas vias de democratização à cultura no Estado, beneficiando tanto os *artistas da terra* –

Massa Jerimum, Donamaria, Poeira Nordestina, Naldinho, Vitor Pirralho, Wilson Miranda e Cláudio Pinto, entre outros - quanto o público com performances e produtos culturais voltados notadamente para a valorização dos elementos identitários “*autenticamente*” alagoanos. O edital não somente abriria o leque de apoios da SECULT, como também possibilitaria melhores condições – mais institucionais – de trabalho para os agentes estatais que lidavam com o aumento da demanda por recursos que se interpunham à Secretaria:

Foi o embrião dos processos de editais, o “Alagoas em Cena”, no (período do) Bomfim, na primeira gestão, é que a gente começou a ter essa, muito empiricamente, porque não existia essa direção nacional para essa coisa dos editais, mas achando: “é injusto a gente estar aqui escolhendo o que patrocinar ao nosso bel prazer”. Então a gente tem que criar um projeto que dê acesso às pessoas. Em que as pessoas venham, se inscrevam. Vamos continuar dando aqui os nossos apoios, mas temos que ter uma válvula de escape até para desafogar as demandas que existiam em cima da Secretaria (PEDROSA, 2016)

A primeira edição do edital foi lançada em 2003 e contava com patrocínio de 100 mil reais da Telemar. Em novembro de 2004, um ano e meio depois de seu lançamento, premiou artistas dos seguintes segmentos:

- **Literatura (contos e poesia):** com a publicação de um livro que reunia os 15 melhores contos e os 45 melhores poemas, além de prêmios em dinheiro para os primeiros três lugares (R\$1.000, R\$500 e R\$300 reais)
- **Música:** com a gravação de 4 CDs produzidos e lançados pela SECULT, sendo 1 com uma coletânea com as vinte melhores composições inscritas e outros 3 CDs voltados para a gravação de álbum solo dos três primeiros lugares.
- **Artes Plásticas (esculturas e pinturas):** as 40 melhores peças (20 de cada categoria) passaram a integrar o catálogo de exposições organizadas pela SECULT e os três primeiros lugares de cada categoria receberam um prêmio em dinheiro de R\$500 reais.
- **Artes Cênicas (teatro e dança):** foram selecionados 3 espetáculos de teatro e 2 de dança, cada um recebeu um prêmio de “auxílio-montagem” de R\$10.000 reais para apresentações em um circuito definido pela SECULT.

Ao longo de sua construção e divulgação, pouco a pouco o projeto toma corpo. Começa então a ser anunciado sempre com um subtítulo, “Alagoas em Cena: Programa de Incentivo às Artes”. Essa denominação reforça o argumento de que havia, neste

período, uma preocupação com o crescimento da institucionalização do setor, da necessidade de serem planejadas ações de maior alcance e sustentabilidade. Em entrevista na época o Secretário Eduardo Bomfim dimensiona a ação:

O Programa de Incentivo às Artes que, além de valorizar a produção local, deve provocar a descoberta de novos talentos, multiplicá-los e incentivar o surgimento de uma atitude coletiva, nascida do orgulho de ter nascido aqui, da auto-estima de nossos artistas e de nossas platéias. Este projeto desempenha, digamos, a função de nosso carro-chefe, uma amostra do que pretendemos desenvolver (ALAGOAS, 2003f, p.2)

Sua primeira edição contou com a participação de aproximadamente mil inscritos. O dado que indica a existência de uma densa demanda por políticas de fomento à cultura no Estado já em 2003. Nessa gestão o projeto contou ainda com uma segunda edição, executada em 2006, quando Paulo Pedrosa já estava à frente da pasta. Nesta última, o Alagoas em Cena captou recursos na ordem de R\$ 650 mil, valor voltado para execução e premiação dos projetos - contou com o patrocínio da Eletrobrás, Infraero e Correios.

O crescimento do projeto fica evidente também nos índices de execução orçamentária dos programas da pasta no quadriênio em questão. Como até esse período os respectivos relatórios não nos mostravam em detalhes as ações nas quais os recursos foram empenhados nossa alternativa restringe-se a uma dedução. Vejamos o quadro a seguir:

Quadro 08. Execução Orçamentária das Metas do PPA 2004-2007

METAS	2004	2005	2006	2007	%
Capacitação de Gestores e Agentes Culturais	160.708	1.300	6.000	0	2
Fomento e Apoio às expressões Artísticas e culturais	771.705	2.822.135	2.304.609	854.216	94
Fomento, desenvolvimento e implantação de núcleos de cultura	113.475	6.365	4.530	6.716	2
Incentivo à Pesquisa e ao Intercâmbio Cultural	18.850	2.700	9.097	14.969	1
Restauração, revitalização e preservação do patrimônio	29.210	20.780	46.097	0	1

histórico, artístico e cultural					
--	--	--	--	--	--

Fonte: elaborado pelo autor

No geral, observamos a efetiva preponderância da meta “Fomento de apoio às expressões artísticas e culturais” sobre todas as outras, consumindo 94% de todo orçamento voltado para a execução de programas e ações do setor no Estado. “O Alagoas em Cena” concentra parte dos recursos aí alocados. Um passo ainda mais incerto, mas que ainda assim surge como possibilidade é a afirmação que – compreendendo que o resultado da seleção da primeira edição do projeto foi divulgado no final de 2004 – o empenho dos recursos das duas edições do evento se deram nos anos de maior execução orçamentária do quadriênio, respectivamente, 2005 e 2006, sendo, portanto, fundamentais para interpretar os dados em questão.

As duas edições do “Alagoas em Cena” e a continuidade do “Teatro é o Maior Barato” são o indicativo de uma mudança substancial nos objetivos e interesses da gestão de cultura do Estado. Mostram uma mudança de postura e comportamento dos agentes estatais que conduziram essas ações e nos revelam uma dimensão mais ampla do processo no qual estão imersos. Como pudemos observar tanto no Gráfico 01, quanto no crescimento dos recursos advindos de patrocínios nos respectivos projetos, esses agentes passam a multiplicar suas vias de acessos a recursos para o setor. Essa mudança apresenta duas dimensões de um mesmo deslocamento. Primeiramente são um reflexo de um largo processo do crescimento dos recursos voltados para a cultura no Brasil – dimensão que desenvolveremos mais à frente, quando essa tendência se aprofunda efetivamente. Assim como, ela retrata também a ascendente complexificação das cadeias de interdependência (*ELIAS, 1990*) do setor cultural brasileiro, que sucedem, em grande medida, em meio aos processos de institucionalização e intercâmbio provocados pela nova gestão do Ministério da Cultura.

De fato, em 2003 assistimos ao início de uma série de mudanças estruturais nos modos de gestão e concepção das políticas culturais no Brasil. No entanto, segundo as entrevistas que realizamos, especialmente na primeira gestão de Eduardo Bomfim, até esse momento, essas mudanças ainda não revelavam suas características essenciais para os gestores Estaduais de cultura. Segundo Bomfim (2016): “Nesse primeiro momento eu não presenciei uma mudança espetacular do Governo federal anterior para o novo”. O impacto desse processo só foi percebido por ele plenamente quando retorna à SECULT em 2005.

Entretanto, antes mesmo de serem colocados em execução os principais programas do Governo Federal, uma série de ações de mobilização e intercâmbio foram promovidas pelo MinC. Os gestores estaduais são reaproximados ainda em 2003 através da retomada do “Fórum de Secretários de Cultura”, contribuindo decididamente para confluência e capilarização de diversas políticas pelo país. Foram abertas também as portas do próprio ministério, facilitando o trânsito dos agentes e quadros das gestões estaduais aos fundos de financiamento e principais patrocinadores do setor. Segundo Vinicius Palmeira esses primeiros momentos foram decisivos para a composição de uma nova dinâmica para o setor:

Nós fomos chamados para uma discussão, uma discussão sistemática que se deu em todo país durante um ano ou dois, e que culminou na I Conferência Nacional de Cultura em 2005, se não me engano. Foram dois anos de muito entusiasmo das pessoas todas, por que pela primeira vez os profissionais da cultura eram ouvidos, tinham voz. A gente começou a captar na Lei Rouanet através de empresas, nós do poder público começamos a nos juntar com as empresas privadas para gerar projetos em comum, naquela época era a lei Rouanet só o que tinha (PALMEIRA, 2016).

Em Alagoas o crescimento desse trânsito pode ser verificado na intensificação da liberação de diárias concedidas aos agentes estatais para atividades para fora do Estado. São viagens para participação do fórum de secretários, reuniões com setores do MinC, reuniões de captação de recursos, encontros e debates sobre políticas culturais. A profusão dessas ações formatou um novo perfil de agente cultural. Agora este precisava dominar um repertório conceitual e burocrático mais amplo, as ações de participação exigiam maior pró-atividade na proposição de soluções e alternativas para o setor. Nessa configuração foram formados novos quadros de gestores culturais. Vinicius Palmeira, por sua vez, é um candente exemplo desse processo, com o fim do Governo Ronaldo passou, inclusive, a integrar a equipe do MinC, dirigindo o Programa Mais Cultura.

Como se torna evidente, com a diferenciação dessas cadeias de interdependências e a expansão do alcance das políticas culturais desenvolvidas pelo Governo Federal a partir desse período, seus efeitos passam a ser determinantes nas gestões estaduais e municipais de cultura do Brasil. Para compreendermos com maior clareza a intensidade das transfigurações do setor, será necessário realizarmos uma breve digressão sobre o impacto dos deslocamentos conceituais que estiveram em voga

na nova configuração do MinC e, que coincidem ainda, com as questões colocadas no Governo Lessa em Alagoas.

3.3.1. Os primeiros deslocamentos conceituais propiciados pelo novo MinC

As eleições de 2002 são marcadas por uma peculiar convergência no plano político. Ao mesmo tempo em que Ronaldo Lessa se reelege, no âmbito federal outra ampla coligação de centro-esquerda obtém vitória no pleito eleitoral. De forma similar, Lula é eleito sustentado bandeiras de valorização das pautas “populares”. Seu governo foi marcado pela implementação de um denso conjunto de políticas sociais distribuídas em diversos segmentos, entre eles: políticas de habitação popular, de erradicação do trabalho infantil, de distribuição de renda, de inclusão social e de erradicação da fome.

Para assumir o Ministério da Cultura, o presidente faz uma escolha que denota o caráter das políticas culturais que serão implementadas a partir de então – convida o baiano tropicalista Gilberto Gil. A partir de então, nota-se a centralidade que o setor cultural passará condizer neste projeto estatal, assim como o papel que as políticas identitárias operam em suas interfaces com os princípios norteadores da gestão.

Nesse primeiro mandato o partido de Ronaldo Lessa, o PSB, faz parte da base aliada do Governo Federal. Desse modo, os fluxos políticos entre as duas instâncias executivas podem se dar sem maiores obstáculos. Eles convergem em uma série de conceitos e diretrizes, pautam bandeiras similares - se comunicam a partir de idiomas muito parecidos. Apesar disso, como veremos, essas similitudes não coincidem nos amplos debates sobre identidade, fator que terá impactos na adaptação alagoana ao novo paradigma conceitual que se alastrará pelo Brasil. Uma divergência latente que é enunciada ainda no discurso de posse de Gilberto Gil é seu posicionamento sobre o conceito de folclore:

Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” – o que existe é cultura (GIL, 2013, p.230).

Seguindo na contramão do sentido proposto pelo ministro, nessa época, em Alagoas o conceito de folclore conserva uma posição basilar na estruturação e formação dos agentes do setor. Os desdobramentos terminológicos desse universo ainda fazem parte dos documentos oficiais de gestão. Eles povoam as programações oficiais da SECULT e, especialmente, sustentam os elementos identitários que propiciam a coesão de uma parcela considerável dos artistas, militantes e intelectuais alagoanos. Para Gil, no entanto, outro prisma deve guiar a construção da(s) nossa(s) identidade(s), o da *diversidade cultural*:

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura – unidade básica, abrangente e profunda – também. Em verdade, podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se – e, de fato, sejam – igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural – mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é una: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa (GIL, 2013, p.233).

A opinião manifestada acima está em sintonia com condições estruturais que estão em plena formação na virada do século. Se dá no seio de uma série de transformações da categoria cultura, iniciadas nos anos 1970, mas que só se encontram e se aprofundam na virada do século. Para compreendê-las recorreremos ao conceito de *repertório discursivo UNESCO*, desenvolvido de forma detalhada por Alves em seu livro “A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina”, publicado em 2011.

Segundo o autor, nos anos 1990, a imbricação entre as categorias de cultura e desenvolvimento provocaram novos usos para esta primeira e uma série de envolvimento políticos por parte de vastos segmentos da sociedade civil global e de organismos transnacionais. Nessa configuração, a UNESCO passou a capitanear as discussões globais a respeito da definição e normatização da categoria cultura em face das profundas mudanças ocorridas no século XX.

A percepção da acentuação do crescimento dos mercados culturais mundiais e a expansão dos fluxos simbólicos globais nas últimas três décadas do século começaram a chamar a atenção destas entidades e intelectuais. Estes se preocupavam com o acelerado processo de homogeneização e padronização cultural que avançava e, especialmente, com as assimetrias entre os principais polos de produção simbólica - notadamente os Estados Unidos e União Europeia - e os países categorizados como “em desenvolvimento”. Neste sentido, a inquietação destes agentes supunha um iminente esvaziamento dos elementos - ligados às categorias de *autenticidade*, popular e tradicional - constitutivos das *auto-imagens* (ELIAS, 2000) das comunidades locais situadas nesses países. Estas, por sua vez, ainda resistiam, e representavam a diversidade em meio às pressões padronizadoras do mercado global.

Assim, Alves (2011), apoiando-se em Mattelart (2005), argumenta que se iniciou a construção de uma rede global de defesa e promoção da diversidade e da identidade. Estas coalizações globais passaram a tencionar sistematicamente os governos nacionais, alertando-os para a importância deste “grande patrimônio da humanidade”. Estas ações, pouco a pouco, aglutinaram-se ao redor da UNESCO, e assim ganharam operacionalidade política e densidade jurídica, possibilitando inclusive a pactuação de tratados internacionais. Estes últimos evidenciaram-se especialmente em dois documentos: na “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio cultural Imaterial”, publicado em 2003, e na “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, em 2005 – este só é promulgado no Brasil em 2006, suas consequências diretas só afetarão em solo alagoano na Gestão de Téo Vilela, mas seus princípios norteadores já estão em formação no Governo Lessa. Estes documentos acabam por sintetizar um efetivo repertório discursivo, tendo grande impacto na formulação de políticas culturais em todo o mundo, provocando o nascimento de uma série de novos conceitos, e por fim, sendo também assimilados por diversas iniciativas militantes e ativistas do setor cultural.

A primeira coloca em foco explicitamente o papel do patrimônio imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável. Ao mesmo tempo, aponta para os graves riscos que o processo de globalização impõe, de deterioração e destruição do patrimônio cultural imaterial, compreendendo a falta de meios para sua respectiva salvaguarda em suas diversas localidades. E assim definem “patrimônio cultural imaterial” como:

[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003, p.4)

Além disso, a convenção pactuou a concepção de salvaguarda que a partir daí seria operacionalizada pelos países, assim como sua dinâmica e meios e efetivação. Definiu as medidas de salvaguarda, de organização burocrático-estatal, dispositivos jurídicos, dispositivos de transmissão formais e informais, de participação e as responsabilidades de cada país tanto na manutenção do pacto em si quanto para a adoção da salvaguarda dos patrimônios imateriais presentes em seu território.

Temos, desse modo, uma evidente dilatação no conceito de identidade e em sua função no novo século. Os esforços globais que mobilizam a categoria não estão mais direcionados para a criação de uma unidade e uma integração do estado-nação como tal, este em grande parte do mundo já é um dado consolidado (HOBSBAWM, 1991) e naturalizado.

Neste sentido, revelando como a perspectiva da diversidade já se anunciava como princípio basilar na nova política do MinC, “logo após sua posse, quando perguntado sobre quais seriam as diretrizes da política cultural do novo governo, o ministro Gilberto Gil responde: ‘a abrangência’” (COSTA, 2011, p.42). Não se tratava mais de uma política para a identidade, mas para o termo no plural, para as diversas matrizes que conformavam diferentes identidades locais ao redor do país. Esse movimento se materializa definitivamente no projeto estatal em 2003, quando surge no MinC a “Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural”. Alves (2011, p.181) nos aponta para o ineditismo, em âmbito global, do nascimento de um “órgão do Estado incumbido de fomentar políticas no sentido de proteger e promover a diversidade cultural brasileira”. A medida que as ações do MinC tomam capilaridade esse repertório discursivo é assimilado pelos diversos agentes que constituem esse campo. Sua composição é mais ampla e tem uma série de outros desdobramentos, no entanto, voltaremos a discuti-lo mais à frente, quando passam a dialogar com maior

profundidade com as políticas implementadas em Alagoas. Por ora, essa diferenciação já nos propicia recursos suficientes para seguir.

3.3.2. A lei do Registro do Patrimônio Vivo e as transformações do “Folclore”

Como veremos, Alagoas não figurou uma exceção quanto a penetração do *repertório discursivo UNESCO* em suas políticas culturais e identitárias. Os diversos processos de burocratização, participação, intercâmbio e formação que caracterizaram essa “era” constrangeram os diversos agentes – estatais e militantes – do setor à sua incorporação. Esse processo teve diversas consequências. Reformulou terminologicamente o setor, criou demandas e lutas por reconhecimento específicas e mudou uma série de parâmetros de “*autenticidade*” dos elementos identitários brasileiros.

Assim como em qualquer outro Estado, em Alagoas essa tradução conceitual teve suas peculiaridades. Aqui sustentamos que, especialmente nesse último quadriênio do Governo Ronaldo, a assimilação desse repertório às políticas de cultura da SECULT se deu de forma parcial.

Em Alagoas dois programas tensionam esse debate de forma mais evidente: o Cultura Viva e a Lei dos Mestres – Registro do Patrimônio Vivo (RPV). Abordaremos nesse capítulo apenas o RPV, tanto por ele apresentar de modo sintético uma importante faceta das percepções alagoanas sobre identidade, quanto por ele ter sido o único que foi idealizado efetivamente por agentes estatais alagoanos, sem pressões declaradas do Governo Federal. O Cultura Viva, por sua vez, tem a maior parte de seus desdobramentos na gestão Teotônio Vilela, espaço no qual nos dedicaremos em discuti-lo.

O Registro do Patrimônio Vivo condensa de modo ímpar as profundas mudanças ocorridas nas percepções sobre patrimônio cultural no Brasil na passagem do século. Ele é um reflexo de uma série de disputas intelectuais sobre os sentidos das categorias “*cultura popular*”, “*tradição*” e “*autenticidade*” ao longo da história. Um debate que emerge em grande medida nos anos 1980, quando nos círculos de discussão da UNESCO as “culturas tradicionais e populares” são caracterizadas como especialmente frágeis diante dos processos predatórios de industrialização e urbanização que se evidenciavam (ALVES, 2011). A discussão que inicialmente trazia um teor eminentemente dominado pela produção intelectual dos folcloristas – e com isso

percepções de identidade estáticas e unívocas –, pouco a pouco passa a ser sustentada por um repertório conceitual de viés antropológico, dilatando seu espectro de análise – passando a abarcar expressões de todos grupos e camadas sociais – e assimilando outros elementos a discussão sobre identidade, dinamizando sua percepção (ALVES, 2010).

Essa dilatação expõe o debate sobre patrimônio a uma série de novas disputas. Os parâmetros de *autenticidade* e *tradição* passam a ser reivindicados por agentes e militantes advindos de universos identitários que historicamente se mantiveram à margem desses debates – os símbolos afro-brasileiros, indígenas, caipiras, passam a disputar o protagonismo da *autenticidade* e pouco a pouco conquistam reconhecimento no campo que configurou como o do *patrimônio imaterial*.

Do cerne dessa discussão emerge, em 1996, o programa intitulado pela UNESCO “Tesouros Humanos Vivos da Humanidade”, um “programa de valorização dos chamados mestres de arte, considerados os grandes portadores dos saberes, dos fazeres, das memórias orais, das celebrações, entre outros” (UNESCO, 2001 apud. ALVES, 2011). A partir de então vários países implementaram programas similares, voltados para assegurar as condições de transmissão dos saberes e fazeres desses mestres às próximas gerações (ALVES, 2011). No Brasil diversos Estados adotam nomes correspondentes para programas desse tipo. Nessa seara surge em Alagoas, em 2004, o Registro do Patrimônio Vivo¹⁸.

A lei foi implementada durante a gestão de Edberto Ticianely¹⁹ e, segundo ele (2016), não só foi escrita por seu próprio punho, mas também teve seu acompanhamento diário nos trâmites de aprovação na Assembleia Legislativa. Quando questionamos sobre o surgimento da ideia ele é objetivo:

Era uma experiência que já existia no Nordeste em Pernambuco e no Ceará, eu conheci a experiência por causa do Fórum (de Secretários Estaduais de Cultura), conversando com os outros secretários. Eu peguei uma cópia das leis, dei uma enxugada nelas ao máximo. (...) A ideia estava junto do conjunto de ideias de fortalecer democraticamente essa relação do Estado com a Cultura popular. Porque qual era o viés? Nós tínhamos outra discussão na época. Qual é o papel mesmo do Estado na relação com a cultura? (...) Como se discutia o Sistema, ela aflorou. Aí a visão neoliberal dizia: ausente. A visão mais avançada dizia: Não! O Estado tem um papel a cumprir. É

¹⁸ Instituído pela Lei No. 6.513, de 22 de setembro de 2004.

¹⁹ Produtor cultural, jornalista e militante do PCdoB, foi vereador e assumiu a liderança da pasta após a saída de Eduardo Bomfim.

o que a gente defendia, um papel indutor (...) de fortalecimento da cultura popular. Por isso que a Lei do Patrimônio Vivo surgiu fácil. (TICIANELY, 2016).

Assim como grande parte das leis dessa categoria, a política tem como eixo central de atuação a concessão de um título de reconhecimento do valor simbólico e cultural e de um subsídio financeiro contínuo e vitalício para o detentor dos conhecimentos/técnicas necessárias para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular de determinada comunidade. No momento de sua aprovação e nos primeiros anos de funcionamento a lei regulamentava o pagamento mensal de uma bolsa de R\$500,00 reais aos respectivos mestres. É importante ter em mente que, em 2004, o salário mínimo somava R\$240,00 reais, ou seja, a bolsa equivalia a quase dois salários – com o crescimento do salário mínimo nos anos subsequentes essa equivalência se desfaz, questão que só é revisada na gestão seguinte. (ALAGOAS, 2004c). Nesse sentido, é curioso notar que, quanto a distribuição financeira, a versão alagoana da Lei opta por um meio termo em face aos valores operados por suas referências de criação: a versão cearense havia fixado o valor de um salário mínimo (CEARÁ, 2003), e a versão pernambucana já havia fixado o valor de R\$750,00 reais para as bolsas voltadas para pessoas físicas (quando em 2002 o valor do salário mínimo era R\$200,00 reais) e R\$1500,00 reais para as bolsas dedicadas aos grupos contemplados – uma peculiaridade do RPV Pernambucano. (PERNAMBUCO, 2002)

O Secretário sustenta a importância da política pelo seu viés de intervenção sobre a valorização dos elementos identitários ligados a *autenticidade* das manifestações culturais populares ditas tradicionais:

Por que eu acho que a cultura popular ela diz mais da nossa cultura. Por que a cultura de eventos, a cultura de shows, a cultura do disco, a cultura do teatro, a cultura da dança, toda ela, além dela ser autossustentável – ela encontra caminhos mais fáceis para ingresso, coisa que no Maracatu não vai ter ingresso, ninguém vai pagar para ver o Maracatu, ou um Boi, ou coisa que o valha. E o desafio maior naquela época era, na realidade, a construção da identidade. Isso que era política de identidade. Ou seja, Alagoas tem um problema mal resolvido, a autoestima do alagoano. O que que é o alagoano mesmo? É o cara que traiu a revolução pernambucana e ganhou aqui a independência? Lá tem o frevo, ali tem o axé, lá tem o samba, nós temos o quê? Qual é a nossa cara? Aquilo que nos orgulha? (...) Então, quando a gente diz “é preciso dizer assim: aqui tem um pastoril, tem

uma chegada, tem um guerreiro”. Estou dizendo, aqui tem uma raiz que nos fez ser assim como nós somos. Então quando você promove aquilo que tem relação com o seu passado, com o passado do Estado, você está ressaltando a nossa raiz de ser, nosso modo de ser (TICIANELY, 2016).

Entretanto, seguindo a tendência do repertório discursivo no qual foi urdida sua referência na UNESCO, em Alagoas esse programa surge também, em certa medida, sob os auspícios conceituais do universo do *patrimônio imaterial*. Seu principal condutor, o então Secretário de Cultura Edberto Ticianely, era guiado por perspectivas intelectuais mais dinâmicas em seus desdobramentos sobre cultura e identidade. Em entrevista, por exemplo, seus posicionamentos frequentemente contestam a rigidez essencialista do pensamento folclorista. Ele a caracteriza como uma “preservação conservadora” que, por tentar tornar uma cultura intocável, acaba por fragilizá-la:

Na ânsia de construir a identidade (...) você congela e transforma em tradição uma coisa que estava viva e em movimento, em transformação. É como se uma mãe, com um filho num incêndio, tampa o nariz dele para ele não morrer sufocada pela fumaça, ela mata o filho enforcado, para defende-lo da morte por sufoco. Entendeu a lógica? Então esse pessoal fez um estudo belíssimo, profundos, sérios, contribuições importantíssimas. O lado ruim é que eles, na ânsia de preservar isso contra uma outra cultura, ele não percebeu que era a cultura dele que estava atrapalhando mais do que a outra (TICIANELY, 2016).

Seus posicionamentos o situam em outro campo de produção intelectual. Assim como Dirceu Lindoso e Sávio Almeida, ele entende a cultura em sua dimensão processual, sujeito a contínuas transformações, continuidades e rupturas. Em seu prisma as manifestações são mantidas vivas através de hibridizações, de atualizações contínuas que podem torna-las atraentes para as novas gerações. No entanto, ele expressa: “nós perdemos essa batalha!” (TICIANELY, 2016). Em seu entendimento a construção do campo sobre as manifestações populares não foram historicamente conduzidas em seus devidos termos, e assim, acabou por ser dominado pelas perspectivas folcloristas. Assim, as políticas culturais de identidade conduzidas pela SECULT foram elaboradas por agentes pertencentes a estes ciclos. Sobre isso ele afirma:

Você tinha pessoas que viviam pensando nisso. Marcial (Lima) era um dos pensadores de políticas. Só que eram pessoas marcadas por um pensamento muito ainda atrasado, em relação a essa preservação conservadora que eu lhe falei. Ainda, muito sobre forte influência de Théó Brandão - desse grupo aí -, Aloísio Vilela, Zé Maria Tenório.

Essas pessoas vinham dessa influência ainda. Viam a tradição como algo intocável (TICIANELY, 2016).

A prevalência dessa matriz identitária fica evidente no processo de implementação do RPV em Alagoas. Em contraste com os subsídios conceituais que embasaram a proposta, seus desdobramentos seguintes exibem contornos folcloristas.

A Lei foi lançada no dia 22 de agosto, data na qual se comemora o “dia do folclore”. Na matéria publicada no DOEAL o título denota o teor do ato comemorativo: “Mestres do Folclore, um patrimônio vivo”. As mudanças terminológicas que foram efetuadas pela penetração do *repertório discursivo UNESCO* estão ausentes em toda a publicação. A própria explicação do Secretário ao sustentar a importância da ação, denota o quanto os limites conceituais do campo ainda não se afastaram plenamente de seu teor folclórico-paternalista: “Não se trata de assistencialismo, é uma preocupação maior. Temos que viabilizar formas para que as tradições folclóricas se fortaleçam” (ALAGOAS, 2004d, p.3). O lançamento é descrito como “uma grande festa com os maiores representantes do nosso folclore, gente simples que luta pela resistência das danças e folguedos nas comunidades” (ALAGOAS, 2004d, p.3). Entre os nomeados “maiores representantes” estão: o Guerreiro Santa Isabel, o Fandango do Pontal da Barra, Tororó do Rojão e outros folguedos.

Esses contornos, no entanto, não se expressam apenas terminologicamente. Após o lançamento do edital uma importante mudança é realizada em seu teor. Numa publicação do DOE/AL de 06 de abril de 2005, são adicionados novos critérios de comprovação de participação cultural para inscrição no processo seletivo:

O Parágrafo 3º, passará a ter a seguinte redação: “ter comprovada participação em atividades culturais em consonância com o espírito da Lei 6513, de 22.09.2004, há mais de 20 (vinte) anos, contados na data do pedido de inscrição, através de Carteiras de Instituições Corporativas cujo o objeto esteja em consonância com o estatuto legal retromencionado, declaração expedida pela Associação dos Folguedos Populares de Alagoas-ASFOPAL, citações em livros de pesquisadores de renome, fotos ou textos publicados em material impresso datado ou declaração de 3 (três) pessoas reconhecidamente idôneas, que tenham sido ou estejam radicadas na localidade onde o candidato atue ou atuou (ALAGOAS, 2005, p.7).

Nesse trecho podemos notar dois aspectos de fundamental importância para entendermos os termos dessa reflexão. O primeiro está relacionado a necessidade de citação em “livros de pesquisadores de renome”, uma característica similar ao edital

pernambucano, que exige que os currículos dos candidatos possuam “citações e referências em obras científicas ou memorialistas”. A segunda, por sua vez, se consolida como uma efetiva particularidade do processo seletivo alagoano, é uma declaração expedida por uma associação privada específica, a ASFOPAL.

Essas alterações expressam um tácito ato de disputa dos agentes ligados aos ciclos folcloristas sobre os instrumentos de produção de prestígio e de definição dos parâmetros de *tradição* e *autenticidade* que estavam em jogo. Se a balança de poder (ELIAS, 1990) parceria pender para o lado contrário, nesse caso, observamos o crescimento do Movimento sobre o campo em questão. Com essa alteração os mestres que pleiteavam fazer parte do “hall” dos “*autênticos*” representantes da identidade alagoana, precisavam não só já ter sido assim descritos pelos Intelectuais folcloristas de renome – que ocupavam posições de dominação no campo –, como também precisavam de uma nomeação, uma autorização, da instituição que protagonizava a luta pela conservação desse status nos últimos 30 anos. De forma complementar, os efeitos deste modo de seleção, oficializam essa produção, como podemos observar no quadro seguinte:

Quadro 09. Lista de Mestres aprovados nos editais de RPV de 2005 e 2006

Ano	Nome	Tradição
2005	Irinéia Rosa Nunes Da Silva	Artesanato em Cerâmica, Povoado do Muquem
2005	Nivaldo Abdias Bomfim	Guerreiro , Chã da Jaqueira
2005	José Ricardo Dos Santos Neto	Dança de São Gonçalo, Água Branca
2005	Djalma José De Oliveira	Guerreiro , Chã da Jaqueira
2005	Manuel Venâncio De Amorim	Guerreiro e Pagode, Tabuleiro dos Martins
2005	Juvenal Leonardo Jordão	Guerreiro , Chã da Jaqueira
2005	Luzia Simões Da Silva	Chegança e Pastoril, Coqueiro Seco
2005	Nelson Vicente Rosa	Coco de Roda, Vila Fernandes
2006	Benon Pinto Da Silva	Mestre de guerreiro /Maceió
2006	José Sebastião De Oliveira	Mestre de guerreiro /Viçosa
2006	Maria Benedita Dos Santos	Mestre do Mané do Rosário/Coruripe

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como podemos verificar, os Mestres de Guerreiro somam mais da metade dos candidatos titulados – não à toa. Como já desenvolvemos, eles são os símbolos mais candentes da matriz identitária que denominamos “*Folclórico-canavieira*”. Entre a grande diversidade de manifestações culturais espalhadas pelo Estado – uma riqueza que sempre é mobilizada para denotar a grande quantidade de manifestações culturais populares diferentes que estão presentes –, os mestres de Guerreiro ascendem como os primeiros – os de maior urgência – a serem titulados como *autênticos e* oficiais representantes da cultura alagoana.

Esse processo não denotaria tal eficácia se essa perspectiva identitária não tivesse efetiva capilaridade entre os diversos intelectuais que compõem essa cadeia. Temos, entretanto, um indicador de sua hegemonia no setor ao notar os profissionais que participaram da Comissão Especial de Seleção desses dois editais.

Não obtivemos dados oficiais da participação de todos os membros da comissão de 2005, contamos aqui com a eficácia da memória de Catarina de Labouré, uma das agentes estatais que entrevistamos ao longo dessa pesquisa e que foi convidada para fazer parte destas seleções. Segundo ela, além de sua participação, essa comissão de 2005 contava com a presença de Ranílson França - Folclorista, fundador da ASFPOAL - e Carmem Lúcia Barbosa de Omena, que foi diretora executiva e presidente da Comissão Alagoana do Folclore/CAF e Secretária da ASFOPAL.

Os membros da comissão de 2006 foram publicados Portaria Nº 009 da SECULT, de 10 de março de 2006, sendo publicadas no DOEAL no dia 16 de março. Além de Catarina de Labouré e Carmem Lúcia Barbosa Omena, dessa seleção participaram também: Cármem Lúcia Dantas, Museóloga e gestora do Museu Téo Brandão; Gustavo Quintela, médico, pesquisador musical e integrante da ASFOPAL; e Celso Brandão, Fotógrafo e professor universitário.

Nas duas comissões observamos a presença de militantes – e até o fundador – da ASFOPAL entre os agentes que decidiram sobre a consagração de determinadas vertentes do patrimônio cultural popular alagoano. Eles são herdeiros de uma longa cadeia intergeracional que monopolizou uma série de espaços de poder no âmbito estatal-cultural alagoano: espaços de produção de conhecimento, de formulação de padrões de produção cultural, espaços de produção de políticas públicas, espaços de engajamento político-cultural e, finalmente, espaços oficiais de reconhecimento e

titulação de padrões de “*autenticidade*” no crescente campo das culturas populares tradicionais. Ao longo dos seus anos de existência os defensores dos ofícios folclóricos reinventaram sucessivamente suas estratégias de sobrevivência. Na virada do século sua continuidade ficou condicionada a uma assimilação parcial do *repertório discursivo UNESCO*, utilizando seus instrumentos, mas mantendo suas perspectivas identitárias mais basilares.

Essa configuração marcou decididamente a entrada de Alagoas no novo panorama de políticas culturais que estavam sendo implementadas no Brasil, uma mudança de paradigma que concedeu outro lugar ao setor no novo século.

3.3.3. *Uma assimilação parcial do conceito de Diversidade Cultural*

Antes da disseminação de um novo repertório discursivo, as políticas culturais e as narrativas identitárias empenhavam-se em construir reforços para a integração auto-imagem (ELIAS, 1990) nacional brasileira. Este foi um processo tenso e intermitente, como foi demonstrado no capítulo anterior. Segundo Mira (2016), devido ao momento histórico – e as condições de possibilidade – a matriz negra dessa identidade teve que ser embranquecida. Não havia possibilidade de reconhecê-las como tal. Essa percepção está inscrita, por exemplo, na ausência de reconhecimento da matriz *afroalagoana* dos folguedos citados por Zezito Araújo (2016) nas primeiras ações culturais na Serra da Barriga. Na época, os elementos identitários que depois foram narrados e disputados como pertencentes ao universo negro, eram monopolizados pela matriz *folclórico-canavieira*. Esse panorama mudou muito lentamente no decurso da história alagoana.

Ainda segundo Celeste Mira (2016, p.87), “no final do século XX, com os avanços conquistados pelas diferentes vertentes do movimento negro, a ‘cultura brasileira’ pôde ser construída de modo que a sua negritude fosse explícita”. No setor cultural, esse debate avançou sob a ótica do que se denominou “cultura negra”, o produto de lutas simbólicas, aproximações e negociações dos grupos culturais/artísticos com o poder público no sentido de garantir o reconhecimento de suas identidades, diversidade e direitos (MIRA, 2016).

No novo século a construção da nacionalidade passa a atender aos critérios da diversidade cultural. Identidade e cultura popular são agora narradas no plural. A ampliação propiciada pelo novo repertório discursivo faz com que os referenciais da africanidade passem a ser parte integrante – e essencial – do campo que passou a ser

chamado de “culturas populares”. A cultura negra passa a ser anunciada como tal, obtém reconhecimento e se integra a composição dos referenciais de “*autenticidade*” nos diversos Estados que se dedicam ao debate sobre patrimônio imaterial. Até esse momento, porém, como vimos, essa discussão se mantém praticamente ausente das ações e programas conduzidos pelos órgãos de cultura do Estado de Alagoas. No texto já citado de Ábia Lima, ela afirma o quanto as políticas culturais de Alagoas pouco repercutiram sobre o recente recrudescimento da rede afroalagoana, segundo ela – incluindo aí o RPV – estas foram “Ações com pouca ressonância no desenvolvimento das atividades em comum da rede afroalagoana” (2015, p.86).

Em Alagoas, a equação que conjugava a africanidade e o campo das culturas populares dentro âmbito do patrimônio imaterial nos órgãos de cultura enfrentou uma série de obstáculos. Um exemplo ímpar para compreender esse fato nos desdobramentos culturais do Governo Lessa é a retomada do Papódromo como espaço voltado para as festividades e ações culturais de Maceió. Transformado em órgão operativo pela Lei Delegada No.29, de 15 de abril de 2003, a Papódromo (depois nomeado Espaço Cultural Lagoa Mundaú) torna-se um equipamento cultural diretamente voltado para a “inclusão cultural” da população marginalizada da cidade. Segundo Bomfim (2016), o interesse de Ronaldo Lessa foi decisivo no início dessas atividades:

Coincidiu de você levar a cultura para áreas mais periféricas e a vontade do governador de investir ali, por que o Papódromo precisou ser recuperado, com estrutura de som, iluminação. Para você fazer uma série de atividades como nós fizemos, era necessário que nós recuperássemos a área. Foi investimento forte que o governador fez ali. Então ele me chamou, “vamos trabalhar ali”, então vamos fazer uma série de atividades culturais (BOMFIM, 2016).

A realização dessas atividades poderiam ser efeito da dilatação das referências identitárias anfíbio-lacustres no aparato burocrático estatal de cultura – como esclarecido anteriormente, a Lagoa Mundaú foi continuamente apontada, por uma generosa parcela de intelectuais alagoanos, como um território manifestadamente negro, herdeiro do “universo do sururu”, uma síntese material do que posteriormente foram narrados como os “*autênticos*” símbolos afroalagoanos. No entanto, a tradução realizada pelos agentes estatais da cultura não o significou dessa forma. Para Bomfim o interesse do Governador também era guiado pelo viés de inclusão social, “E a inclusão social com o melhor instrumento para fazer a inclusão social, e até mais barato, é a cultura, com um grande retorno espiritual” (BOMFIM, 2016). Reforçando esse

argumento, em entrevista, Vinícius Palmeira²⁰ (2016) nos revela que o interesse por essas ações surgiu por conta do alto índice de violência na região. Foram os órgãos de segurança que apontaram para a necessidade de uma intervenção na área.

E a gente começou a se aproximar de lá para fazer isso, tanto é que tudo que a gente fazia tinha uma sessão no Papódromo. Mas incipiente, eu acho. Não sei se havia ingenuidade na época, por que as vezes acontece isso né? Numa determinada época se é muito ingênuo na maneira de se tocar as políticas, as vezes até um pouco romântico. Eu considero assim, que a intenção era boa, mas que era preciso aportar mais força na ação, mais grana, mais equipe, e não podia ser só uma coisa da cultura, tinha que ser uma coisa de vários (PALMEIRA, 2016).

Perceber os princípios que legitimavam as ações desses agentes estatais nesse território é fundamental para não nos precipitarmos ao apontar mudanças e deslocamentos conceituais e identitários até aí inexistentes nesse âmbito. Para os agentes estatais que empreendiam essa tarefa, o território em questão não trazia à tona elementos identitários de negritude. Essa percepção não se anunciava em meio aos referenciais no quais eles estavam imersos. Entretanto, a própria organização do aparelho estatal também parecia colaborar – mesmo que modo enviesado - para esse distanciamento. Como podemos observar no quadro abaixo, a Secretaria Coordenadora de Articulação Governamental – órgão diretamente conectado ao gabinete do governador – monopolizava as ações voltadas para o que se configurou no plano de governo como “cultura das minorias”:

Quadro 10. Meta e Programa de políticas culturais no PPA 2004-2007

Secretaria Coordenadora De Articulação Governamental	
Implementação da política de apoio à cultura	
Finalidade: resgate da história e da cultura das minorias e das etnias do estado.	
	Implantação de projeto da história africana
	Implantação de projeto da cultura indígena
	Implantação de projeto de mão-de-obra de idosos
	Capacitação de gestores e atores
	Implantação de projetos culturais comunitários
	Implantação do projeto memorial zumbi

²⁰ Produtor cultural com ampla experiência no setor privado, integrou a equipe da SECULT a partir de 2003, assumindo diversas funções na pasta. Após o final do Governo Lessa passou a integrar a equipe do MinC, dirigindo o Programa Mais Cultura.

Realização de encontros para políticas culturais
--

Fonte: ALAGOAS (2004a)

A secretaria que tinha entre as suas atribuições até a “Realização de encontros para políticas culturais” era também o órgão hierarquicamente superior da - já citada - Secretaria Executiva de Defesa e Proteção das Minorias, pasta liderada por Zezito Araújo. Em seu organograma a Secretaria das Minorias tinha como finalidade e competência executar

Ações em prol dos segmentos que sofrem discriminação (social, racial, econômica, cultural, sexual e outros tipos de acepção), notadamente: I. índios; II. Negros; III. Idosos; IV. Grupos de risco de doenças transmissíveis; V. vítimas de prostituição e abusos sexuais; VI. Portadores de necessidades especiais e de deficiências físicas; e VII. Outros segmentos carentes de atenção e proteção do Estado (ALAGOAS, 2003).

Como pode ser percebido, parte do que passou a compor o campo da “diversidade cultural”, as lutas identitárias das minorias étnicas em especial, foi isolado nesse plano do governo. Como universo negro e o universo dos militantes culturais – no sentido estrito, de um setor como tal - mantiveram-se e se consolidaram de maneira distanciada no Estado, a Secretaria de Minorias – como parte integrante do Movimento Negro – monopolizou as discussões, os anseios e os recursos do Governo Estadual voltados para a visibilização dos elementos identitários que se mantiveram historicamente à margem dos programas de cultura, mesmo num momento em que essas fronteiras se tornavam cada vez mais permeáveis.

O distanciamento destes dois universos nos fornece indícios sobre a razão da dificuldade de penetração integral do *repertório discursivo UNESCO* entre os agentes estatais do setor cultural. Mais especificamente, o principal obstáculo visível à essa assimilação está conectado ao deslocamento sofrido pelo conceito de identidade nesse novo contexto. Pois, como situamos anteriormente, a dilatação sofrida pelo conceito de cultura ao ser tensionada por antropólogos no âmbito da UNESCO, abriu espaço para a penetração de novos elementos identitários no campo do patrimônio imaterial, assimilando a este a dimensão das lutas por reconhecimento. Esse repertório discursivo municia militantes no ato de questionar as identidades já estabelecidas, reinterpretando histórias e narrativas que apareciam como já consolidadas. A constituição de uma

identidade passa então a ser reconhecida pelos agentes desse campo como um ato de poder (HALL, 2000).

Pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes (HALL, 2000, p.110).

Na configuração de distanciamento entre os citados universos em Alagoas, essa dimensão do conceito de diversidade aparece como algo hostil para alguns dos agentes que compõem o setor cultural. Podemos verificar esse argumento, por exemplo, na aversão de Edberto Ticianely às perspectivas conceituais levantadas pelos Estudos Culturais Britânicos. Em entrevista, quando questionado sobre a existência de intelectuais que buscavam refletir sobre alagoanidade no período, ele responde:

O Bruno começou a produzir alguma coisa, não é? Tinha alguns estudos sobre essa área. O próprio Edson Bezerra, o esforço dele de encontrar essa raiz na lagoa, no negro, as vezes fica muito artificial, não é? Bom, então tinha esse grupo, não é? Foi se formando um grupo novo. Mas eu acho assim... muita confusão ainda. É quando surge na universidade essa questão da pós-modernidade com força, que é um reflexo dessa questão do multiculturalismo, não é? Que provoca um dano enorme na cultura. Essa necessidade de encontrar uma raiz negra, a importância negra, a importância índia, a mulher. Ou seja, é empurrar na realidade o que eu acho que deve ser, e não pesquisar para ver se foi isso mesmo, entendeu? (...) Então esse esforço de construir... Aí os Maracatus... os maracatus de classe média é mais uma adoração a cultura negra, propriamente do que uma manifestação, entendeu? (...) É classe média, grupos de Universidade. O povão mesmo? Alguns são ganhos para essa coisa e se isolam da comunidade. Porque a comunidade mesmo não está entrando nessa, não acompanham, são poucos. Uma visão multiculturalista é algo que vem de fora para dentro. Você dizer ao cara que você não é brasileiro, você é afro-descendente? “Eu sou afro, e sou luso-descendente, ítalo-descendente e brasileiro?” Não tem mais não! Isso que a gente tinha superado nos anos 20, voltou. Quebrou a nossa nacionalidade. (TICIANELY, 2016)

Esse trecho nos ajuda a entender o cerne da questão. “O povão”, ou o estrato dominado e marginalizado da sociedade - assim como em grande parte das construções da *esquerda cultural* -, aparece como o verdadeiro detentor da identidade, como se esta fosse unívoca. A *autenticidade* emerge na questão não como uma construção, mas como um fato em si. O povo, então seria o portador dessa “essência” imutável. Desse modo,

as narrativas que buscam propor alternativas a esta configuração identitária são vistas como artificiais, como falsas, e não como litigantes.

Como alertado por Gilberto Gil em seu discurso de posse, os fundamentos folcloristas são refratários à penetração da narrativa da Diversidade. Desse modo, estes conceitos aparecem como alternativas opostas de uma mesma discussão. Por essa razão, a preponderância da institucionalização das perspectivas folcloristas no Estado, associada ao seu distanciamento do universo negro que se expandia, impediu que, num momento estratégico, de ressignificações estruturais do setor, os órgãos de Cultura alagoanos construíssem políticas e assimilassem plenamente as diretrizes conceituais do que se nomeou “diversidade Cultural”. No entanto, outro trecho da mesma entrevista anuncia que esse encadeamento já não estava tão distante assim:

“O multiculturalismo, essa necessidade de cada um procurar o seu quadrado para se afirmar enquanto identidade, destrói a construção da identidade brasileira, alagoana. Aqui em Alagoas, de uma hora para outra, ninguém tem interesse mais em saber qual é a identidade alagoana. “Eu quero construir uma identidade dos negros alagoanos”. “Eu vou querer construir uma identidade dos índios alagoanos”. Entendeu qual é o problema? Agora, o que há de produção cultural no entorno disso vai arrastado por gravidade para cada polo. Então daqui há pouco o pessoal que gosta do Maracatu não vai aceitar mais o balé porque é dança de branco, da elite, e aí? Entendeu que você vai criando apartheids? Predomina essa questão racial sobre a questão cultural” (TICIANELY, 2016)

4. UMA BUROCRACIA PARA A DIVERSIDADE (O GOVERNO TEOTÔNIO VILELA, 2007-2014)

Em 2006, se aliando aos setores políticos tradicionais alagoanos, Ronaldo Lessa apoia a candidatura de Teotônio Vilela Filho nas eleições para Governador. A coligação que reunia PSDB, PMDB, PPS e PTdoB (coligação Paz e Desenvolvimento), obteve a vitória no primeiro turno. Na ocasião, Lessa se candidata para a disputa da vaga alagoana no Senado Federal, pleito que perde para o ex-presidente Fernando Collor de Melo – derrota que demonstra a fragilidade do projeto político e das transformações sociais que foram conduzidas em seu governo. Numa composição de governo claramente distinta e se afastando dos princípios anunciados pelo governo anterior, Vilela apresenta uma proposta de governo (2006) que tem o agronegócio, a educação e o turismo como eixos estruturantes para o desenvolvimento do Estado.

No âmbito deste planejamento, o setor cultural se apresentava como um eixo transversal. No Programa de Governo apresentado, essa esfera não aparecia mais como um *locus* de inclusão social somente, agora carregava uma conotação produtiva e empreendedora, dialogando com as diretrizes do campo que se constituiu como da “economia criativa”, trazendo também um claro alinhamento conceitual com as diretrizes que se estruturavam no âmbito federal, assimilando – ao menos burocraticamente - a perspectiva da *diversidade cultural* no planejamento estatal alagoano. Estas percepções povoam o segmento do texto voltado para a descrição do eixo, mas aparece de forma sintética no seguinte parágrafo:

A proposta de implementação de uma política de cultura para Alagoas se sustenta no propósito de fazer da ação cultural instrumento de construção, fortalecimento e valorização da nossa identidade cultural, das genuínas manifestações da nossa cultura. Seus fundamentos devem garantir a igualdade de relevância e importância para todas as formas de expressão cultural (VILELA FILHO, 2006, p.73).

O programa de governo de Teotônio Vilela Filho foi elaborado em setembro de 2006, antes de sua vitória no pleito eleitoral, do anúncio e da escolha de Osvaldo Viégas, gestor de cultura que foi responsável pela implementação destas políticas. O contexto de sua apresentação e o universo conceitual que foi mobilizado para a proposta anunciavam que o candidato compreendia as profundas mudanças e dilatações que ocorriam no setor brasileiro e, mesmo que mantivesse uma posição político-partidária oposta, propunha um alinhamento conceitual e burocrático à essa construção. Esta escolha determinou o viés das ações e políticas que foram conduzidas em seguida. Um alinhamento que se tornou a principal característica da gestão cultural estadual. Uma configuração que, somada à relativa estabilidade temporal da gestão – Osvaldo Viégas liderou a pasta durante os oito anos do Governo Teotônio Vilela –, poderia ter conduzido profundas transformações no setor, entretanto, como veremos, uma série de obstáculos foram interpostos nesse sentido. Antes de demonstrar o encadeamento de implementação destas políticas, porém, se torna necessário elucidar de forma mais precisa os deslocamentos que ocorriam no planejamento e execução de políticas culturais federais.

4.1. A conjugação de um novo repertório discursivo

À medida que os anos passaram, as transformações institucionais que eram orientadas pelo *repertório discursivo UNESCO* se enraizavam no aparato burocrático-estatal brasileiro. Elas se desdobraram em projetos distintos, provocaram a formação de novos gestores públicos, moldaram um novo perfil de militantes culturais e municiaram novas disputas simbólicas no entorno das identidades culturais em diversos âmbitos. A efervescência do debate no Brasil tomou uma dimensão internacional na “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais” da UNESCO, em 2005. Frutos de uma ação intergovernamental que reuniu o Ministério da Cultura e o de Relações Exteriores, as propostas e articulações internacionais elaboradas pelo “Grupo de Trabalho Permanente sobre a Diversidade Cultural”, com membros das duas pastas, ressoaram e contribuíram diretamente para o teor do documento de acordo internacional (KAUARK, 2010).

Esta Convenção, por sua vez, além de confirmar uma série de princípios da “Convenção para Salvaguarda do Patrimônio cultural Imaterial”, amplia claramente o espectro das ações para a manutenção da diversidade cultural no mundo. Afirma que a

diversidade cultural é uma característica essencial da humanidade e que constitui um patrimônio comum. Ela “cria um mundo rico e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações” (UNESCO, 2005, p.02). E considera que a cultura “assume formas diversas através do tempo e do espaço, e que esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades, assim como nas expressões culturais dos povos e das sociedades que formam a humanidade” (UNESCO, 2005, p.02).

O texto Inclui também alguns pontos fundamentais para entender o papel que as políticas culturais no século XXI passam pautar âmbito social. Entre as principais atribuições de valor à diversidade cultural apontadas pela Convenção, temos: sua função na manutenção da paz; sua importância para a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais; sua apresentação como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais, com sua ênfase na erradicação da pobreza; sua importância para a vitalidade das culturas das minorias, em sua liberdade de criar, difundir e distribuir as suas expressões culturais tradicionais, bem como de ter acesso a elas, de modo a favorecer o seu próprio desenvolvimento; e finalmente, coloca em questão a rápida evolução das tecnologias da comunicação, que apesar de poderem proporcionar intensificação e interação entre culturas, impõem riscos à diversidade cultural, em face dos desequilíbrios entre países pobres e ricos (UNESCO, 2005).

As principais diretrizes delineadas na Convenção são reflexo de intensas inquietações internacionais. No âmbito global, por uma série de motivos, as preocupações migram para o reconhecimento da diversidade como garantidora da tolerância, do respeito as fronteiras, territórios e manutenção da paz. A *reflexividade* (GIDDENS, 2002) é voltada assim para a diminuição dos riscos de provocação de conflitos e de minimização das opressões às minorias. No tenso panorama de organização transnacional, a multiplicidade de recursos discursivos voltados para *integração do eu* (GIDDENS, 2002) precisam se manter diversas. Como consequência, abre-se ao “cultural” um enorme leque de atribuições e preocupações.

4.1.1. Políticas de valorização da diversidade cultural

Estas transformações paradigmáticas da cultura e da identidade, terão reflexos no decorrer de toda a política cultural construída pelo Ministério de Gilberto Gil e Juca

Ferreira – o ministro sucessor. Primeiramente, é preciso salientar, elas abrem caminhos para a institucionalização dos órgãos de cultura dentro do projeto estatal que tomava forma. Os programas e ações do setor se destacaram como um efetivo condutor para a incorporação de novas atribuições a um Estado que buscava alcançar ser, tal qual o slogan publicitário da campanha de Lula, “Um país de todos”, assimilando a produção simbólica e os anseios de estratos da população que estiveram historicamente à margem do esteio estatal.

Por estarem imersas nesse universo de sentidos, as políticas desenvolvidas nesse período são urdidas sobre um campo de crescente dignidade. Ganham outro caráter e buscam argumentos e sustentação legal através dos “direitos culturais constitucionais”, ou seja, aqueles normatizados pela Constituição Federal de 1988. Assim descritos:

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.

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

§ 2.º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais. (BRASIL, 1988).

Assim como indicado por Alves (2011), para a efetividade da institucionalização de uma política pública seguramente estatal, os agentes públicos dessa gestão apoiam-se sobre a obrigatoriedade do Estado em cumprir suas determinações constitucionais²¹. “Isso quer dizer que os princípios jurídicos presentes na Constituição e os direitos lá estabelecidos começam a ganhar viabilidade política, a partir da qual um conjunto de instrumentos de gestão começaram a ser desenvolvidos” (ALVES, 2011, p.230)

Convergindo com este movimento, é perceptível uma mudança fundamental na forma do Ministério operar a institucionalização de seus programas e assegurar a continuidade das políticas então iniciadas. Buscando transformar programas de governo em políticas de Estado, estes gestores passam então a articular a elaboração de projetos de lei (PLs) e projetos de emendas constitucionais (PECs). São exemplos desse tipo de

²¹ É importante notar que, além disso, a Constituição de Federal de 1988 também estabelece uma descentralização político administrativa - o modelo tripartite do federalismo - e distribui as competências entre união e os poderes regionais, além do estímulo a participação das coletividades locais (sociedade civil organizada). Pontos basilares das políticas estabelecidas pelo MinC.

ação: a aprovação da lei que criou o “Plano Nacional de Cultura” (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC, Lei 12.343/2010. Orientando por dez anos os princípios das políticas culturais que se estenderam para todo território nacional. Vale salientar, o primeiro objetivo inscrito no Plano é: “reconhecer e valorizar a diversidade cultural, étnica e regional brasileira” (BRASIL, 2010, p.01).

No mesmo sentido, e formalizando o caráter sistêmico destas políticas, podemos observar a aprovação da emenda constitucional Nº 71/2012, que criou o:

Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais (BRASIL, 2012).

Seguindo a mesma lógica, verificamos também a aprovação da Lei Nº 13.018, de 22 de julho de 2014, que “institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências” (BRASIL, 2014). Transforma em lei um dos programas que mais sintetizam os princípios e estratégias adotadas por essa gestão. Adiante dos deteremos atentamente neste programa.

E finalmente, o PEC 421/2014, que busca vincular os recursos públicos para a preservação e difusão da cultura, determinando o mínimo de recursos a serem aplicados pelos entes federados em seu respectivo âmbito. Este ainda segue em trâmite, mas já foi aprovado pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara Federal.

É interessante notar que em alguns aspectos as políticas culturais desenvolvidas depois de 2003 representam ao mesmo tempo uma síntese e uma profunda ruptura com políticas desenvolvidas nos dois ciclos de densa institucionalização cultural anteriores: o Estado Novo e a Ditadura Civil-militar. Primeiramente, no entanto, é preciso lembrar que, diferentemente das outras etapas, esta é uma gestão que foi erguida já no período democrático brasileiro. Assim como distinguido por Rubim (2013), a presença do Estado nos momentos anteriores, e sua densa intervenção no setor cultural, foi uma marca fundamental do autoritarismo. Neste ciclo, no entanto, podemos observar um abrangente grau de institucionalização e desenvolvimento burocrático do Estado no âmbito cultural. No entanto, este não só prescinde do autoritarismo típico das ditaduras,

como buscou desenvolver uma série de dispositivos que declaradamente orientados na direção inversa.

Assim como inscrito nas Metas do Plano Nacional de Cultura (2013), foram estabelecidas uma série de ações que se empenhavam em cumprir a democratização, a participação e o controle social em sua estrutura de construção de políticas culturais. Estes princípios são materializados através, primeiramente, das Conferências Nacionais de Cultura, encontro nacional que reuniu – até agora três vezes - delegados eleitos nas instâncias preparatórias estaduais e municipais, distribuídos entre os 18 segmentos culturais reconhecidos pelo MinC, no intuito de avaliar, debater e reorientar as principais diretrizes da política cultural nacional.

Princípios que guiam também as consultas públicas encaminhadas para a elaboração de políticas. Realizadas através de fóruns participativos digitais, colocaram em questão diversos temas, tais quais: a revisão da Lei Rouanet, a lei dos direitos autorais e a reformulação do Programa Cultura Viva. E finalmente, verificamos também a orientação desses princípios na estruturação dos conselhos, comissões e colegiados. Nestes, a participação popular e o controle social são apontados como razões fundamentais para suas criações. Iniciaram seu funcionamento neste período, entre outros: o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) e os Colegiados Setoriais (um para cada segmento).

Entretanto, é essencial notar que ao mesmo tempo em que estes princípios de participação são adotados, em meio ao denso processo de institucionalização, como uma característica enunciada como ideológica – como uma conquista dos setores ligados à esquerda brasileira –, eles entram também em consonância com a nova dinâmica de elaboração de identidades. Construir políticas culturais voltadas para a valorização da diversidade seria particularmente contraditório de outra forma. Nesse panorama, o sentido do surgimento da demanda e das condições de elaboração das identidades está situado na outra ponta, - não mais no centro do poder estatal – está agora na base do processo, nas comunidades locais espalhadas por todo o Brasil. Não havia uma alternativa viável para incorporá-las ao projeto estatal, senão, convidando-as a participar.

4.1.2. Uma burocracia para o alinhamento institucional

A intensa institucionalização que seguia em curso no âmbito das políticas culturais do Governo Federal na gestão de Gilberto Gil, não encontraram em terras alagoanas recepção ideal na administração de cultura do Governo Lessa, que além de isolar os programas do âmbito da diversidade fora da Secretaria de Cultura, mantinha um contínuo e baixo nível de racionalidade normativa em suas ações. A situação é invertida, no entanto, na gestão da Osvaldo Viégas²², gestor público experiente que acabava de ocupar o cargo de diretor técnico na unidade alagoana do Serviço de Apoio à Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE).

Esse contraste não está expresso apenas na quantidade de publicações da SECULT no DOE/AL – um aumento na ordem de 200 a 300% de publicações entre portarias, mensagens, anúncios de sindicâncias administrativas internas, extrato de compras, extratos de convênios e convocações -, mas se materializa em competências específicas, estratégias de gestão, posicionamentos adotados, critérios de avaliação e, especialmente, num tipo de racionalidade específica. Isso por quê Viégas - que foi apontado por vários dos entrevistados como um gestor de capacidade exemplar - traz consigo outro conjunto de conceitos, formatados e pautados cotidianamente pelo SEBRAE:

Talvez o principal agente estatal de mercado (AEM) no Brasil seja o sistema SEBRAE. Criado em 1972, é uma entidade pertencente ao sistema S - designação das contribuições tributárias arrecadadas pela União e repassadas à onze entidades patronais, trabalhistas e corporativas. O SEBRAE tem sido um dos grandes responsáveis pela transmissão da pedagogia do empreendedorismo e da ética da competitividade no Brasil (ALVES, 2017. p.13).

Segundo o autor, a instituição é responsável pela composição do núcleo de uma nova gramática corporativa e colaborativa que organiza as racionalidades empresariais brasileiras no novo século. De seu ventre nasce um novo léxico, conceitos que se popularizam nos diversos meios empresariais. Entre estes, o termo *empreendedorismo cultural* de destaca, amplamente utilizado nos debates sobre desenvolvimento local no setor. Foi umas das instituições que mais colaborou para a disseminação e penetração do conceito de economia criativa no país, articulando-se, desde 2003, ao Ministério de

²² Viégas é natural de Porto Alegre (RS). Biólogo, formado pela universidade Federal do Rio Grande do Sul, já foi diretor-técnico do Instituto de Meio Ambiente do Estado de Alagoas e secretário Municipal de Meio Ambiente de Maceió. Anunciado anteriormente como Secretário de Ciência e Tecnologia, por questões partidárias acabou por assumir a Secretaria de Estado de Cultura do Governo Teotônio Vilela Filho

Cultura, cooperando definitivamente para as reflexões acerca das ações e programas de estímulo e fomento aos empreendimentos criativos (ALVES, 2017).

Com Viégas à frente da SECULT, uma série de dinâmicas formuladas no âmbito do SEBRAE - assim como um olhar específico para o setor - passam a ser incorporadas à administração estadual. O viés da nova gestão fica explícito no incômodo e nas soluções alçadas pelo Secretário nos primeiros momentos à frente da pasta:

Eu senti que faltava uma estruturação. Aí eu conduzi uma discussão, acho que durante os seis primeiros meses. Dentro da casa e buscando os parceiros fora, em discussão com os setores, para dar uma estruturação - construir uma política, definir um posicionamento estratégico. Nós temos dificuldades, então eu saí definindo alguns pontos: trabalhar em parcerias, por isso a gente saiu costurando convênios. Buscar gerar os editais, que praticamente inexistiam. São 25 editais que a gente fez, de uma forma ou de outra, nessas duas gestões (VIÉGAS, 2016).

O corpo de servidores que passaram a integrar o órgão mostrava que essa não era uma característica exclusiva do Secretário. Diferentemente da gestão anterior, a indicação dos cargos comissionados para compor o novo quadro funcionários não se deu prioritariamente por vias político-partidárias. Segundo Viégas (2016), ele teve autonomia e liberdade para formar sua equipe. Por conseguinte, suas escolhas refletiram diretamente os padrões que construiu em sua vida profissional, formulando um grupo de trabalho com agentes que também advinham do “Sistema S”.

Um exemplo claro do tipo de perfil que buscou convidar está na nomeação da Superintendente de Formação e Difusão, Catarina de Labouré²³. A musicista foi coordenadora artístico-cultural do SESC Alagoas e foi gestora do APL “Cultura em Jaraguá”, no Programa de Mobilização para o Desenvolvimento de Arranjos e Territórios Produtivos Locais do Estado de Alagoas, promovido pelo SEBRAE.

Os agentes estatais que passaram a operar as políticas estaduais adaptaram-se com facilidade ao ambiente normativo que era formatado nacionalmente. O caráter sistêmico que o “Sistema S” operava forneceu subsídios adaptativos suficientes para interpretarem a dinâmica que se consolidava com o Sistema Nacional de Cultura (SNC). A rigidez normativa que aprenderam a operar fez com que lidassem com agilidade e competência - mesmo num contexto de escassez de recursos e de pessoal - em meio ao

²³ Anteriormente atuou também como Diretora Artístico-cultural na Secretaria Municipal de Cultura de Maceió.

grande volume de atividades prescritas pelo Governo Federal. Eram competências técnicas e profissionais que colaboraram significativamente para uma adequação formal ao SNC, mas, que, por outro lado, pouco se relacionavam com o teor político-identitário que era disseminado em seu cerne. Esta configuração se expressou em diversos modos, mas podemos identifica-la especialmente em duas adaptações institucionais expressamente relacionadas às exigências impostas pelo SNC. A primeira delas foi a alteração, ainda em 2007, da estrutura do Conselho Estadual de Cultura (CEC), adaptando-se de uma forma singular ao modelo paritário recomendado pelo MinC. O decreto²⁴ que regulamente esta mudança, adota um formato que, apesar de se afastar do modelo dos antigos “conselhos de ilustres”, se mantém praticamente alheio às recomendações de inserção de representações advindas diretamente dos segmentos culturais da sociedade civil - configurando um conselho de caráter institucional:

Quadro 11. Instituições e entidades membros do CEC

Presidente: Secretário Estadual de Cultura	
Membros natos	Membros temporários
Secretaria de Planejamento e do Desenvolvimento Econômico	Associação dos Folgedos Populares de Alagoas – ASFOPAL
Secretaria de Turismo	Instituições Privadas do Ensino Médio
Secretaria de Educação e Esporte	Rede Alagoana de Pontos de Cultura
Secretaria de Estado de Comunicação	Bancos Oficiais de Alagoas
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/AL	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE/AL)
Academia Alagoana de Letras	Serviço Social da Indústria (SESI/AL)
Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas	Serviço Social do Comércio (SESC/AL)
Associação dos Municípios Alagoanos	Instituições Privadas do Ensino Superior
Universidade Federal de Alagoas	
Arcebispo Metropolitano de Maceió	

Fonte: Relatório de Gestão da Secretaria de Estado da Cultura (2014)

A segunda, por sua vez, está evidenciada no ágil processo de construção e publicação do Plano Estadual de Cultura de Alagoas. Configurando um dos primeiros Planos Estaduais institucionalizados no país, o decreto²⁵ foi elaborado sobre os moldes e orientações do Ministério da Cultura. Seu processo de construção contou com sete

²⁴ Decreto nº 3.711 de 18 de setembro de 2007.

²⁵ Decreto nº 27.736, de 29 de agosto de 2013.

pré-conferências municipais, uma conferência estadual e foi aprovado pelo CEC, entretanto, estes processos foram delineados num ambiente de elaboração protocolar – causado tanto pelo baixo nível de profissionalização dos agentes culturais da sociedade civil no período, quanto por um tipo de condução pouco receptivo ao modo colaborativo que a atividade exigia.

Demonstrando outra camada do processo de modelagem institucional que estava em curso, o trânsito Maceió-Brasília foi amplamente intensificado já nos primeiros momentos da gestão. Nas liberações de diárias do período são descritas viagens para participação de reuniões com setores do MinC, fóruns, reuniões de conselhos e seminários em diversas áreas. É interessante notar que uma gama representativa de servidores da SECULT passou a estar continuamente presente em cursos e ações de formação técnico-burocráticas realizadas pelo Governo Federal ou apoiadas por ele. A gestão estadual esforçou-se, portanto, para estar em sincronia com o resto do país. Assim como descrito por Cleonilson Silva (2014, p.32), Superintendente de Fomento e Apoio à Produção Cultural da Secretaria, “a Secult, durante todo o período entre os anos 2007 e 2013, executou sua política cultural completamente alinhada à federal”.

Este alinhamento pode ser reconhecido também na busca por reconhecimento que estes agentes empreenderam por espaços de poder na nascente estrutura instrucional. Processo que teve seu início ainda no Governo Lessa, quando Edberto Ticianely nas reuniões do Fórum Nacional dos Secretários disputava a descentralização dos recursos federais, reivindicando investimentos além do eixo Rio-São Paulo e a implementação de políticas afirmativas para o desenvolvimento cultural nas regiões periféricas do país – seu esforço teve êxito, por exemplo, na nova distribuição de vagas do Projeto Pixinguinha, que a partir daí contemplava artistas de todos os Estados brasileiros e descentralizou o seu processo de curadoria. No contexto que se estruturava no segundo Governo Lula, entretanto, as políticas já haviam tomado outra dimensão, conseqüentemente as relações de dominação do setor também. Nessas circunstâncias Viégas relata:

Eu procurei ganhar espaço nessa discussão. (...) participava do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), participei por um bom tempo. Eu assumi um Fórum que estava um pouco parado, que foi o dos Presidentes dos Conselhos Estaduais de Cultura, e eu o representei no CNPC. (...) Então eu me preocupei de estar sempre tendo essa conversa e participando das discussões da política

nacional. Poder fazer com que isso chegasse aqui, poder estar negociando recursos para investimento, e poder estar articulando isso” (VIÉGAS, 2016).

De modo similar, Catarina de Labouré também teve um papel decisivo na formatação do Cultura Viva, um dos maiores programas idealizados e executados pelo Governo Lula. Ela fez parte da Comissão Nacional de Gestoras e Gestores de Redes Estaduais dos Pontos de Cultura / Cultura Viva, sendo representante titular do Nordeste na comissão. Participou ativamente do processo de regulamentação da Lei Cultura Viva e do Marco Regulatório das Organizações da Sociedade Civil (MROSC).

Essa configuração ressoa, de diversos modos, formalmente no planejamento estatal dos órgãos de cultura do Estado ainda em seus primeiros anos execução. As ações dos órgãos emergem dentro do eixo “Crescimento e desconcentração econômica” do PPA que é construído no primeiro ano, fator que denota o caráter de associação direta entre cultura, desenvolvimento e, como veremos, diversidade cultural – inaugurando a presença do termo nos planos burocráticos alagoanos:

Quadro 12. Metas, programas e ações dos órgãos de cultura no PPA 2007-2011

CRESCIMENTO E DESCONCENTRAÇÃO ECONÔMICA	
	<p>Criação e Produção Cultural Objetivo: Incentivar a criação, o desenvolvimento e a produção artístico cultural</p>
	<p>Olhar Brasil Finalidade: apoiar a criação de áudio visuais de alagoas</p>
	<p>Apoio as Bandas de Músicas Finalidade - revitalização das bandas de músicas, apoiando a modernização dos repertórios, inclusão de repertório com elementos da cultura popular e criação de um circuito de apresentações regionais e apoio a aquisição de instrumentos.</p>
	<p>Alagoas em Cena Finalidade: Estimular a produção das artes cênicas, visuais, literárias e musicais em alagoas, através de edital público de seleção de projetos culturais, visando a profissionalização da produção cultural no estado</p>
	<p>Formação Cultural E Estímulo À Fruição Objetivo: Promover a formação cultural através do acesso aos bens e serviços.</p>
	<p>Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas Finalidade: Reestruturar o sistema estadual de bibliotecas</p>
	<p>Caminhos da Cultura</p>

	<p>Finalidade: Facilitar o acesso do público aos bens, produtos e serviços culturais, através do acesso dos jovens, principalmente, das escolas públicas, ao circuito dos equipamentos culturais do estado, como museus, bibliotecas, memoriais, monumentos e cidades históricas.</p>
	<p>MISA Acústico</p> <p>Finalidade: Circulação da produção musical alagoana contemporânea popular e erudita, através de músicos alagoanos ou aqui radicados, permitindo sua fruição, em outros quatro municípios, além de Maceió.</p>
	<p>Caravana Cultural</p> <p>Finalidade: O maior projeto de formação cultural do estado, pretendendo atingir os 102 municípios alagoanos, através da disponibilização de grupos artísticos (música, teatro, dança, canto coral e literatura, dentre outros) e a revitalização de grupos da cultura popular locais e sua inclusão no circuito regional de apresentações, estimulando a cadeia produtiva da cultura</p>
	<p>Capacitação De Gestores De Biblioteca Pública</p> <p>Finalidade: Capacitar gestores de biblioteca pública</p>
	<p>Apoio a Circulação Cultural</p> <p>Finalidade: Estimular a produção cultural alagoana, através do apoio a apresentações em todas as regiões do estado, visando estabelecer um intercambio e um diálogo entre os diversos grupos culturais.</p>
	<p>Valorização do Patrimônio Cultural</p> <p>Objetivo: Fortalecimento da identidade e da diversidade cultural</p>
	<p>Valorização do Patrimônio Imaterial</p> <p>Finalidade: Realizar o registro e catalogação do patrimônio imaterial, visando sua preservação e difusão, como instrumento de valorização da identidade cultural alagoana.</p>
	<p>Educação Patrimonial</p> <p>Finalidade: Projeto de educação que consiste no desenvolvimento da consciência preservacionista entre a população em geral e entre os jovens em particular, notadamente da rede pública de ensino, para a necessidade da preservação da memória cultural e histórica de alagoas.</p>
	<p>Restauração de Bens Tombados</p> <p>Finalidade - preservar a memória cultural, através da recuperação dos sítios e prédios históricos tombados, testemunhas do processo de formação arquitetônica de alagoas.</p>
	<p>Apoio a Festas Populares</p>

	Finalidade: Dinamizar as tradicionais festas populares em alagoas (Carnaval, São João e Natal, dentre outros), através de edital de seleção de projetos, que contemplem, primordialmente, elementos da cultura popular alagoana, visando a preservação desses festejos.
	Construção e Manutenção da Rede Cultural Objetivo: Articular e integrar parceiros visando a produção e difusão cultural.
	<p>Apoio a Eventos Culturais Finalidade: Apoiar a produção cultural autônoma, de iniciativa da sociedade, notadamente em áreas onde a política cultural do estado, necessite de suporte, permitindo a ampliação de atividades culturais complementares, não contempladas por políticas oficiais de fomento.</p> <p>Portal Cultural Finalidade: Disponibilizar para a população em geral e aos pesquisadores e produtores culturais em particular, informações que permitam otimizar o processo da produção e do consumo da cultura, através da criação de um banco de dados envolvendo não apenas a disponibilização do acervo público para consulta, como também da cadeia produtiva da cultura, disponíveis via internet.</p> <p>Economia da Cultura Finalidade: Dinamizar a cadeia produtiva da cultura em alagoas, através do apoio aos empreendedores culturais, visando ampliar o impacto das atividades culturais na formação do emprego e da renda no setor</p> <p>Pontão Guerreiros Alagoanos Finalidade: Fortalecer os pontos de cultura de alagoas e estruturar o centro convivência desta rede.</p> <p>Integração Interinstitucional Finalidade: Otimizar recursos através da criação de parcerias</p>
	Programa de Modernização, Ampliação e Expansão Cultural Objetivo: Promover a inclusão sociocultural e a valorização do artista alagoano
	<p>Projeto de Reforma do Teatro Deodoro Finalidade: Resgate de apresentações de recitais e conservação do patrimônio</p> <p>Projeto Teatro é o Maior Barato Finalidade: Melhoria do ambiente e garantia do bom funcionamento</p> <p>Projeto Quinta no Arena Finalidade: melhoria de qualidade nas apresentações e reproduções de vozes e melodias.</p> <p>Projeto Piano da Linda</p>

Finalidade: Oferecer a sociedade alagoana eventos culturais diversificados
Projeto Palco na Praça
Finalidade: Reintegrar a Praça Deodoro a sociedade como um bem público, trazendo segurança e demais melhorias no entorno do Teatro Deodoro, dinamizando a relação do público como palco oficial do estado, proporcionando o acesso democrático da comunidade em geral a arte, cultura e entretenimento.

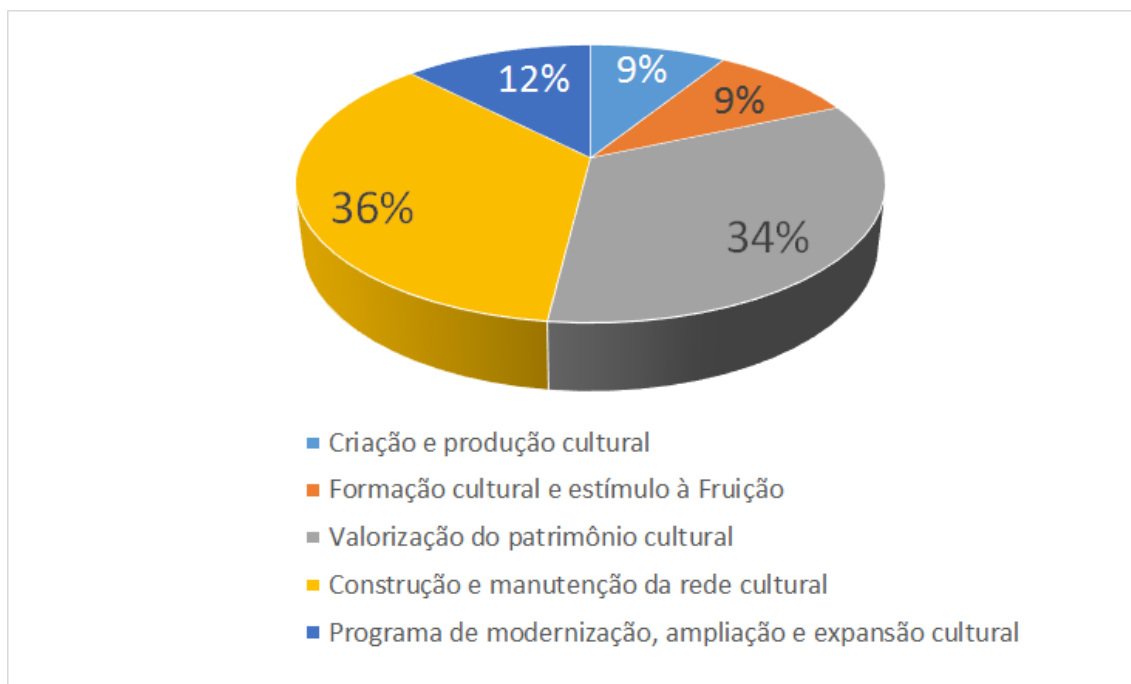
Fonte: ALAGOAS (2007)

Como podemos observar, o PPA apresenta maior complexidade do que os anteriores, com ações e finalidades mais bem descritas, com detalhamento formal. O léxico do *repertório discursivo UNESCO* fica evidente, observamos o uso de termos que o denotam: Patrimônio imaterial, culturas populares, diversidade cultural, entre outros – fato que, não necessariamente, aponta, por sua vez, para sua tradução em práticas e políticas profundamente orientadas nesse sentido.

Ao mesmo tempo, verificamos que uma série de projetos nascidos no governo anterior têm sua continuidade no período. Projetos como Alagoas em Cena, Caravana Cultural, Misa Acústico e o Teatro é o Maior Barato são exemplos evidentes de iniciativas anteriormente concebidas que comungavam dos mesmos valores e diretrizes pautados na nova configuração, como a fomento as expressões artísticas locais e o esforço para a democratização do acesso à cultura – assim como os sentidos de suas respectivas intervenções identitárias. Essa intenção fica evidente com as palavras do Secretário:

Nós também buscamos ver o que estava acontecendo. Fomos fazer a leitura da Conferência que já havia acontecido. A partir dessa leitura nós montamos nossa proposta de atuação, buscamos lá as propostas. A ideia era: não estava começando nada novo, o que existe, o que já aconteceu, o que a gente podia resgatar e tocar a gente tocou (VIÉGAS, 2016).

A previsão de distribuição orçamentária também nos traz indícios de um posicionamento que segue a tendência nacional de investimentos no setor. De fato, segundo a Pesquisa de Informações Básicas Estaduais promovido pelo IBGE (2014), em 2006 os objetivos das políticas culturais no Brasil que predominavam nas gestões eram: a dinamização das atividades culturais do município (37,4%), garantir a sobrevivência das tradições culturais locais (37,1%) e a preservação dos patrimônios histórico, artístico e cultural (36,7%). De forma similar, podemos verificar a previsão de distribuição orçamentária por programas que foi concebida na época:

Gráfico 06. Distribuição de orçamento por programas no PPA 2008-2011

Fonte: elaborado pelo autor.

A “Construção e manutenção da rede cultural” e a “Valorização do patrimônio cultural” prevalecem nitidamente. A primeira, como observamos no Quadro 11, detém os recursos que seriam voltados para as ações do Cultura Viva no Estado e que já sinalizava o grande volume de recursos que seriam investidos nos anos subsequentes. Essa seção do PPA, como veremos, abarca diretamente ações de patrimônio imaterial e de preservação das tradições culturais populares. A segunda, por sua vez, está conectada a tendência nacional de maneira mais óbvia. Ela pode, no entanto, nos revelar quais as expectativas desses agentes estatais quanto ao que poderia representar “*autenticamente*” o patrimônio cultural Alagoano e quais são os espaços de sua valorização. Nesse sentido, elaboramos o seguinte quadro:

Quadro 13. Previsão orçamentária para o programa no PPA 2008-2011

Valorização do Patrimônio Cultural	%	TOTAL
Valorização do Patrimônio Imaterial	12%	1.526.211
Educação Patrimonial	7%	821.213

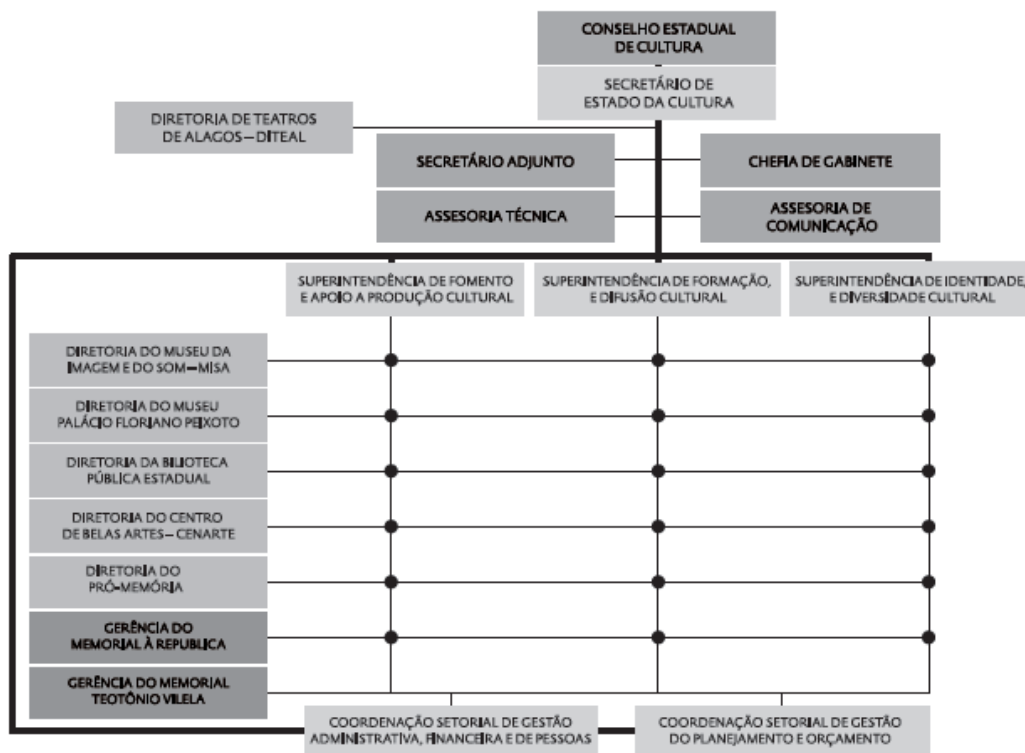
Restauração de Bens Tombados	9%	1.098.246
Apoio a Festas Populares	73%	9.177.052

Fonte: elaborado pelo autor.

O “Apoio a festas populares” exerce um claro domínio sobre o orçamento do programa. Nessa perspectiva, assim como descrito no PPA, os “elementos da cultura popular alagoana” são valorizados em sua condição performativa, nas festas, eventos e espetáculos que estes agentes planejaram apoiar através de recursos. Em segundo lugar, as ações de “Valorização do patrimônio imaterial” concentram outros investimentos de valorização dos aspectos identitários da cultura alagoana, como ações de registro, preservação e difusão.

É importante atentar para o lugar secundário que as categorias de *patrimônio material* ocupam nesse delineamento. Historicamente as ações desse âmbito concentraram montantes significativos dos orçamentos da cultura, principalmente quando atrelados estrategicamente ao turismo, que nesse Governo aparece como um eixo central do desenvolvimento econômico. A inversão, se seguida à risca, poderia nos indicar uma mudança importante na direção das lutas por reconhecimento na esfera identitária – fato que, como veremos, não se confirma em sua execução.

Figura 07. Organograma da Secretaria de Cultura em 2007



Fonte: ALVES, 2013.

Conforme podemos verificar no seguinte organograma, o alinhamento burocrático e institucional da SECULT, no sentido de assimilação ao respectivo repertório discursivo, foi dimensionado também em alterações na estrutura administrativa do órgão. Seguindo o desenho organizacional do MinC, numa patente referência a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID)²⁶, foi instituída pela Lei Delegada nº 43, de 28 de junho de 2007, a “Superintendência de Identidade e Diversidade Cultural” (SIDC) da SECULT.

Segundo decreto de criação da SID, competia à Secretaria nacional que inspirou a nomeação da Superintendência alagoana:

I - promover e apoiar as atividades de incentivo à diversidade e ao intercâmbio cultural como meios de promoção da cidadania, a cargo do Ministério; II - acompanhar, em conjunto com a Secretaria de Articulação Institucional da Cultura, a implementação dos fóruns de política cultural, responsáveis pela articulação entre o Ministério e a comunidade cultural; e III - subsidiar a Secretaria de Políticas Culturais no processo de formulação das políticas públicas da área cultural relacionadas com a promoção da diversidade e do intercâmbio cultural e a proteção dos direitos autorais (BRASIL, 2004).

A SIDC, no entanto, além destas, cumpria também outras funções técnicas na SECULT. Em entrevista Maria Amália, que estava à frente da Superintendência entre 2007 e 2013, aponta que as principais atribuições da Superintendência de Identidade e Diversidade eram:

- Mapeamento e cadastramento das identidades e diversidades culturais
- Gerenciar e acompanhar projetos apoiados pela Secult no âmbito da identidade e diversidade
- Analisar os projetos e dar apoio ao secretário de cultura na área de sua competência quando necessário
- Criação de um banco de dados com o registro e catalogação das identidades e diversidades culturais do estado
- Elaborar projetos que promoverão a identificação da diversidade cultural
- Gerenciamento de equipe
- Preservar e proteger as expressões culturais que corram risco de extinção no estado

²⁶ Criada pelo Decreto nº 5.036, de 7 de abril de 2004

- Facilitar o diálogo a cooperação e a solidariedade das diversidades culturais com os demais estados e países do mundo
- Promover o respeito da diversidade das expressões culturais e fazer com que se tome consciência do seu valor no plano local, nacional e internacional
- Registro e catalogação do patrimônio material e imaterial do Estado de Alagoas

Como pode ser verificado, além das ações de acompanhamento, construção de políticas culturais e promoção das respectivas diretrizes, a Superintendência tinha uma atribuição de mapeamento e catalogação das expressões culturais do Estado. Uma função que muitas vezes pode ser interpretada como um ofício folclorista, de tipificar, categorizar, descrever e criar instrumentos de preservação das manifestações populares. No entanto, o trabalho da SIDC seguia além, não restringia seu escopo pelas categorias que se convencionou chamar de *folclore alagoano* – apesar destas ainda serem uma parte de grande importância nesse contexto. Essa ampliação pode ser percebida no “Mapeamento Cultural” da SECULT, uma seção do site que sistematizava e disponibilizava uma série de informações sobre as manifestações culturais alagoanas. Segundo Maria Amália, o projeto foi requisitado pelo Secretário:

Ele queria que o nosso site fosse uma fonte de informações, tanto didáticas, como informações para as pessoas saberem o quê que Alagoas tem na área cultural para oferecer. Então, mapeamento cultural! Foi um trabalho extenso, que a gente fez com muito carinho (ABREU, 2017).

Como veremos no quadro abaixo, os registros coletados pela Superintendência tomavam dimensões mais diversas, as categorias e subcategorias registradas já nos remetem ao olhar plural que guiava essa busca:

Quadro 14. Estrutura e categorias do mapeamento cultural da Secult

Categorias	Subcategorias
Alagoanos Ilustres	
Artes Cênicas	Circo – Dança – Teatro – Associações
Artes Visuais	Artes Plásticas – Fotografia - Galerias de Arte
Audiovisual	
Ciclos Culturais	Blocos Carnavalescos - Escolas de Samba - Festas Religiosas
Culinária Tradicional	
Cultura	Afro- Capoeira - Casas de Axé - Comunidades Quilombolas -

brasileira	Dança Afro – Maculelê - Ongs e Associações
Cultura Indígena	Comunidades indígenas
Cultura Popular	Artesanato - Bandas de Pífanos – Emboladores - Folguedos, Danças e Torés - Literatura de Cordel - Mestres dos Saberes - Violeiros e Repentistas
Cidadania Cultural	Associações, Inst. e Ongs - Cultura Hiphop - Produtores Culturais - Infra-estrutura e Eventos
Literatura	
Música	Erudita – Instrumental – Popular - Maestros e regentes - Produção Musical

Fonte: Site da SECULT

O Mapeamento foi uma das principais vias de aproximação da gestão da SECULT com uma nova gama de manifestações e segmentos culturais do Estado. Assim como descrito pela Superintendente, nesse período um novo tipo de relação, ou vínculo, começou a ser construída com a comunidade cultural:

Aí trabalhamos com a diversidade, com tudo. Folguedos, com músicos, com poetas, com movimento LGTB, com movimento negro, com os índios, com toda essa diversidade a gente trabalhou. Fomos cadastrando tudo. Só isso já nos deu uma aproximação muito grande com todos eles, (...) por que a medida que a gente ia se comunicando e procurando saber, preenchendo a ficha técnica que a gente criava para os grupos, aí a gente tinha uma conversa com eles, sabia da vida deles, o que que eles tinham feito, não é? (ABREU, 2017).

As atividades da SIDC não se encerravam no âmbito do mapeamento. O setor era responsável por uma série de ações de mobilização. Intermediava o contato com os órgãos de cultura dos municípios do Estado, mantendo um cadastro atualizado com os gestores, endereços e telefones destes. Participava ativamente de todas as etapas dos processos de seleção do RPV, mobilizava os diversos segmentos para participação no edital e em outras atividades da SECULT, entre outras diversas ações. No trecho do relatório de atividades da SIDC (2009) abaixo, podemos verificar algumas de suas atuações:

Quadro 15. Trecho do relatório de atividades da SIDC em 2009

Atividade	Descrição
Continuação do cadastramento das manifestações culturais e	350 cadastros novos; 949 cadastros totais; Aumento de 50% de visitação ao site da cultura (média de 6.920

inserção no site	visitas diárias em 2008 para 12.837 visitantes novos em 2009 – 5º site mais visitado do Estado)
Renovação dos Cadastros Gestores Municipais de Cultura (Secretários e Diretores responsáveis pela cultura nos 102 municípios alagoanos)	
Convênio com ASFOPAL	Maior apoio aos grupos de Folguedos de Alagoas
Lançamento de edital de RPV 2009 e apoio a comissão de seleção	Total de 35 inscritos e 3 premiados; mudança da Lei do RPV
Elaboração e lançamento dos Selos Comemorativos para o Registro do Patrimônio Vivo:	21 selos dos mestres agraciados com a bolsa do RPV (3 in memoriam) confeccionados pelos Correios
Elaboração de projetos para os editais	Prêmio Iphan de Patrimônio Imaterial e do BNB Cultural 2010
Acompanhamento das ações culturais da Feira Artesanato do Nordeste no Centro de Convenções e decoração do stand.	
Apoio à Parada Gay 2009	4 reuniões realizadas com demais órgãos envolvidos na Parada Gay 2009

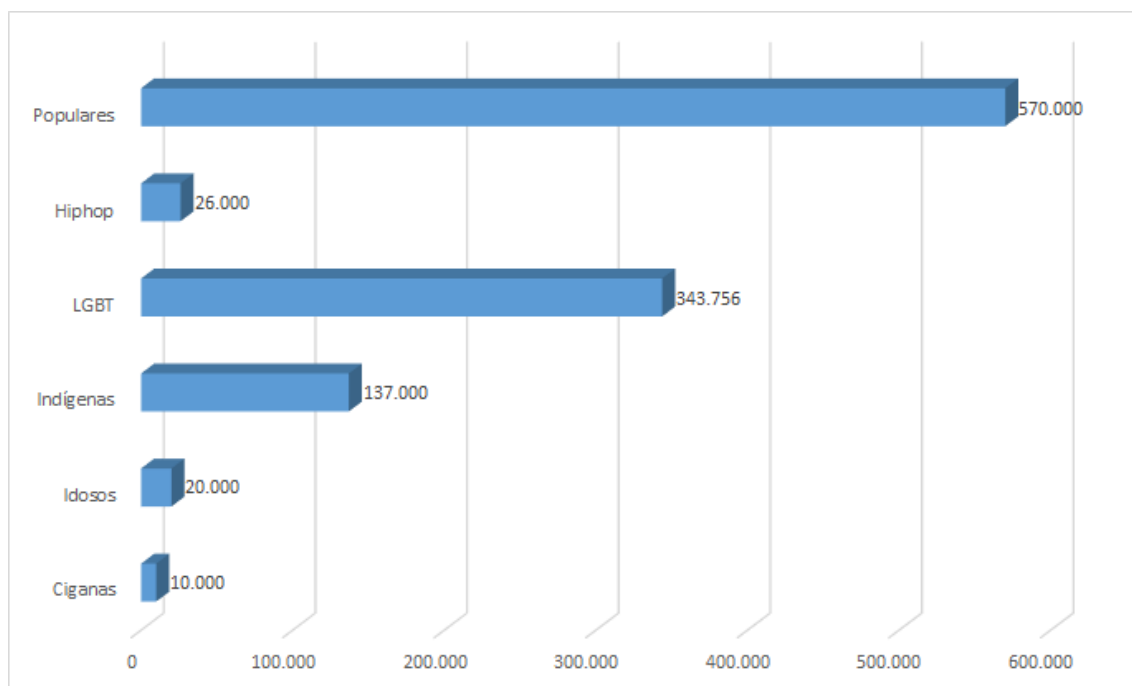
Fonte: Relatório de atividades SIDC 2009. Acervo de Maria Amália Abreu.

Uma das ações da SIDC que conectava o órgão diretamente aos processos conduzidos pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural, se configurava como uma ação iminentemente informal. Compreendendo a dificuldade que boa parte dos grupos culturais do Estado – principalmente os ligados as culturas populares - tinham em formalizar propostas para editais nacionais, a Superintendência passou a oferecer suporte na elaboração de projetos para estas seleções. A ação não se resumia a orientações distanciadas, mas, muitas vezes, todo o procedimento de escrita e organização dos documentos era conduzido pelos servidores do setor. As competências burocráticas desses gestores, surtiu efeitos positivos, segundo Maria Amália, foram diversos os projetos vitoriosos que surgiram nesse contexto:

Tipo assim, o ministério lançava o edital das culturas populares. Qual era o nosso papel ali dentro? Ligar para todos os grupos de Alagoas. (...) Muitas vezes, as pessoas, principalmente na cultura popular - tinham muita gente simples, que não sabia escrever, então era feito dentro do nosso setor. Eles vinham, a gente solicitava a documentação e nós é que os inscreviam. Nós, por que se não, eles não conseguiriam se inscrever (ABREU, 2017).

Segundo o balanço da SID/MinC, Alagoas foi o 8º Estado em número de inscritos nos editais nacionais até 2010, totalizando 397 propostas enviadas entre os diversos processos de seleção. Destes, 97 tiveram suas propostas contempladas, alcançando o 6º Estado entre os que mais tiveram projetos aprovados, atrás apenas de SP, MG, PE, BA e RJ. Finalmente, Alagoas foi 5º Estado que mais captou recursos através destes editais, acumulando um total de 1,1 milhões em prêmios, assim distribuídos entre as culturas:

Gráfico 07. Investimento da SID através de editais para Alagoas entre 2005-2010



Fonte: Balanço do Programa Identidade e Diversidade Cultural (2010)

Apesar do visível contraste de recursos captados entre os segmentos, o desequilíbrio segue uma tendência muito parecida com o de sua fonte de recursos. O Governo Federal investiu 8,7 milhões de reais em editais voltados para as Culturas Populares, quase o dobro do que investiu em culturas indígenas, 5,5 milhões, valor consideravelmente maior que os 4,2 milhões investidos segmento LGBT. Como vemos, na configuração estadual, temos uma inversão entre os dois últimos segmentos. Ao mesmo tempo, este ainda pode ser um indício do nível de organização destes setores e da sua capacidade de interlocução junto à SECULT. Josefina Novaes, que foi presidente da ASFOPAL, por exemplo, fazia parte da equipe da Superintendência de Identidade e Diversidade, fato que pode ter colaborado significativamente para uma aproximação da SECULT com a instituição folclorista.

A nova estrutura burocrática da SECULT, aliada à efervescência do panorama nacional no setor, conduziu as políticas culturais de identidade a tomarem novos caminhos no Estado. Os agentes estatais e os militantes que eram moldados nessa conjuntura tinham agora referências e um denso arcabouço para orientá-los no processo de acomodação que começou a tomar forma no Estado.

4.1.3. *A revolução digital-antropofágica do remix*

Ao longo do capítulo caracterizaremos alguns dos projetos que foram apresentados pelo PAA, assim como os desdobramentos desses no campo dessa discussão. Vários desses programas conjugam - ou são consequência de - deslocamentos cruciais no setor e na dinâmica de organização de seus agentes. Primeiramente, optamos por caracterizar uma ação que inaugura a ação estatal no segmento da *cultura digital*. Não só por ser uma evidente novidade em Alagoas, mas também por sinalizar uma dimensão nova da política cultural conduzida por Gilberto Gil, que reverberará em diversos outros eixos.

Uma série de princípios que se sustentam a partir do *repertório discursivo UNESCO*, como o apelo à diversidade e a percepção do patrimônio imaterial como tal, já estavam previstos no documento “A Imaginação a Serviço do Brasil”, programa de governo elaborado pelo setorial do PT e amplamente veiculado na campanha eleitoral de 2002. Assim como indicado por Costa (2011), uma grande parcela militantes do partido que construíram esta proposta foram abertamente contra a nomeação de Gilberto Gil ao MinC.

No entanto, um aspecto crucial da política cultural desenvolvida no período – e só depois aclamada pelos mesmos – não era sequer citada no mencionado programa: seus desdobramentos na *Cultura Digital*. Esta última, em contrapartida, parece sintonizar-se perfeitamente com os elementos conceituais tratados artisticamente pelo Ministro, enquanto artista, desde o final da década de 60. Esta inquietação atravessa sua carreira, aparece, por exemplo, em “Cérebro Eletrônico” de 1969, na música “Parabolicamará” de 1991, se torna explícita em 1997, com a música “Pela internet” - nos primórdios do uso comercial da mesma no Brasil - e, finalmente:

A sincronia do artista com os novos paradigmas do mundo digital teria um novo momento de visibilidade em junho de 2004, quando Gilberto Gil, então já ministro, se

torna um dos primeiros compositores, no mundo, a liberar uma música – “Oslodum” – para acesso e compartilhamento livres na internet, por meio de uma forma de licenciamento alternativa²⁷ (COSTA, 2011, p.45).

A entrada do Ministro no poder executivo sintoniza-se com a explosão do *digital* e da presença do *software* na vida moderna. Costa (2011) nos descreve uma série de dados fundamentais para compreender esse cenário. Em 2015, por exemplo, os números da ONU apontavam para 3,2 bilhões de internautas ao redor do mundo. Em 2010 a ANATEL divulgou a presença de 185 milhões de celulares no Brasil e o CGI.br (Comitê Gestor da Internet no Brasil) aponta para uma soma 63 milhões de internautas (39% da população) em 2008. O impacto do software chama ainda mais atenção ao percebermos o mercado que protagoniza na última década. Neste sentido, a autora aponta para os dados divulgados em 2010, por exemplo para o valor do site O Globo, avaliado em US\$ 3,7 bilhões, e o Facebook, por sua vez atingindo um valor total de US\$ 45 bilhões. “Em 2013, apenas o Google e a Apple, juntos, possuíam US\$ 200 bilhões em ativos financeiros, o suficiente, segundo Vogelstein, para comprar mais da metade de Hollywood” (ALVES, 2017, p.43).

Um período que proporciona condições de nascimento para uma série de novos mercados culturais. Nele emergem novas formas de consumo, bens e serviços digitais que convergem indissociavelmente o domínio artístico, as inovações tecnológicas e o entretenimento. Essa amálgama elabora o que Alves (2017) vai nomear *capitalismo cultural-digital*, uma configuração simbólico-cultural diversa e que assume largas proporções na contemporaneidade.

Estes dados convergem com a “Pesquisa de Informações Básicas Estaduais e Municipais - Cultura” do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), publicada em 2015, onde percebemos não só o aumento da presença de provedores de internet e *lan houses* nos municípios brasileiros, como também o crescimento nos usos de tecnologias da comunicação em todo o território. Baseados nestes dados elaboramos o seguinte quadro:

Quadro 16. Percentual de municípios com meios de comunicação - 1999/2014

²⁷ A autora refere-se ao Creative Commons, um *copyleft*, um sistema de licenciamento que converge com os princípios da *cultura e do software livre*, que permite a disponibilização de bens culturais para diversos usos, entre eles: download gratuito, cópia e especialmente geração de obras derivadas (remix). Este sistema foi oficialmente adotado pelo MinC no período citado, licenciado assim textos e produções.

Tipo	1999	2001	2005	2006	2009	2012	2014	Variação
Lan house	-	-	-	-	-	80,7%	82,4%	-
Provedor de internet	16,4%	22,7%	46%	45,6%	55,6%	57,4%	65,5%	43,6%
Rádio comunitária	-	-	-	48,6%	52,6%	59,3%	64,1%	31,9%
Estação de rádio FM	33,9%	38,2%	51,3%	34,3%	35,1%	38,3%	46,9%	36,7%
Estação de rádio AM	20,2%	20,6%	21,7%	21,2%	21,3%	21,7%	23,4%	10,4%
Revista Impressa local	-	-	-	7,7%	-	-	11,8%	53,2%
TV Comunitária	-	-	-	2,3%	-	-	3,5%	52,2%

Fonte: IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Estaduais – Cultura, 2015

Como já mencionado, através desses números podemos conferir a significativa variação da presença das tecnologias de comunicação no território brasileiro. No mesmo sentido, apesar dos dados do IBGE não propiciarem a variação da presença de *lan houses*, justamente por estar anteriormente ausente dos questionários de pesquisas do IBGE, percebemos a sua vigorosa presença nos municípios.

Assim como citamos anteriormente, na “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”, publicação da UNESCO (2005), os usos das tecnologias de comunicação e os novos modelos de consumo, começam a aparecer como possíveis ameaças à diversidade cultural. Em alguma instância, GIDDENS (2002) poderia concordar com essa afirmação. Para o autor a radicalização dos usos das tecnologias midiáticas e de comunicação em seu nível global influenciam tanto a auto-identidade, quanto a organização das relações sociais. Para Giddens (2002, p.12) esta lógica “cria novas formas de fragmentação e dispersão” e reforçam a reflexividade da alta modernidade, fazem com que a vida diária seja reconstituída pelo novo jogo dialético entre o local e o global. Estes fatos por si já são apontados por Giddens (2002) como tendo impacto direto na maneira como sustentamos identidades na alta modernidade. Seguindo a perspectiva expressa pela UNESCO, a diluição das fronteiras entre o local e o global, atreladas necessariamente a um domínio dos usos e expressões das ferramentas midiáticas – uma eficácia narrativa – dos produtores de bens simbólicos dos grandes centros, acabariam por se sobrepor aos elementos locais constitutivos das auto-imagens (ELIAS, 1990) dos indivíduos que vivem nos países “em desenvolvimento”, colocando em risco assim a continuidade destes elementos mais ligados ao “*autêntico e popular*” que em alguma medida se fazem presentes nestas comunidades locais.

É na busca de resolução desse conflito que a *cultura digital* entra em pauta nas políticas culturais do MinC. Pois, como explicitaremos, para a orientação destas, não se trata simplesmente de se opor às tecnologias ou os elementos culturais globais externos, mas de dominá-las, dissecá-las para utilizar sua potência para a expressão identitária brasileira. Gilberto Gil assim anuncia: “Sou ministro, sou músico, mas sou, sobretudo, um hacker em espírito e vontade” (KLANG, 2010, p.88).

Assim, princípios universalistas e diversificantes do tropicalismo mais uma vez operam. Eles se coadunem com elementos da *cultura hacker* - regurgita-os – e assim assimilam o *remix* como princípio criativo. Lessig (2007 *apud* KLANG, 2010), em nossa tradução, define a *cultura remix* usando a moderna terminologia dos computadores como um tipo de cultura da “leitura/escrita”, aqui em oposição a ao antigo modelo “somente leitura”. Apresenta-a como uma cultura onde as pessoas participam continuamente da criação e na recriação de suas próprias culturas. Para ele, quanto mais a “*mixagem*” opera, mais a diversidade da cultura floresce na era digital.

Estes princípios não só propõe uma interpretação tomada por hibridiões (CANCLINI, 2003) do modo com o qual construímos identidades na contemporaneidade, mas elaboram elementos para criação de políticas de cultura digital, municiando seus interlocutores para disputar as identidades neste espaço, e assim criar dispositivos que possibilitem a elaboração de narrativas locais suficientemente capazes de se impor em meio a complexidade global do *capitalismo cultural digital* (ALVES, 2017).

Estas inquietações evidenciam-se e são explicitamente argumentadas no Caderno “Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura”, produzido pelo MinC em 2008 para orientar os debates da II Conferência Nacional de Cultura, selecionamos a seguir dois trechos esclarecedores:

Lidar com tal diversidade faz parte de nossa história. Não por acaso, o conceito de antropofagia, originário do modernismo brasileiro, aponta para uma peculiar capacidade de reelaboração de símbolos e códigos culturais de contextos variados. Diferentemente de outros povos do mundo, temos a nosso favor uma notável capacidade de acolhimento e transformação enriquecedora daquilo que nos é inicialmente alheio. (*apud*. KLANG, 2010, p.89).

A cultura digital, disseminada pela rede mundial de computadores e tecnologias afins, muda significativamente a forma como a gestão

cultural deve encarar seus instrumentos e finalidades. De um lado, os novos meios criam a possibilidade de conservar e facilitar o acesso a amplos e valiosos acervos culturais que compõem o patrimônio do Brasil e da humanidade. De outro, são apropriados por grupos e indivíduos como seu lugar de criação, de modo que o mundo digital se torna ele mesmo um novo campo onde formas de expressão e articulação das identidades são inventadas a todo o momento. O Estado deve garantir acesso universal e pleno às novas oportunidades criadas pela tecnologia. (*apud.* KLANG, 2010, p.89).

Helena Klang (2010) detêm-se a um discurso de Gilberto Gil em uma aula magna na Universidade de São Paulo, que teve como título: “Cultura Digital e Desenvolvimento”. Na ocasião são mobilizados uma série de argumentos para adoção de uma política nesse sentido. São perspectivas emancipatórias e de justiça social, que mais à frente iremos mobilizar novamente para falar de outra questão que emerge no bojo das discussões da *identidade e da diversidade*. Por ora, vamos nos ater ao discurso sobre cultura digital presentes na seguinte entrevista:

A cultura deve ser pensada neste jogo, nessa dialética permanente entre tradição e invenção, nos cruzamentos entre matrizes muitas vezes milenares e tecnologias de ponta, nas três dimensões básicas de sua existência: a dimensão simbólica, a dimensão de cidadania e inclusão, e a dimensão econômica. Atuar em cultura digital concretiza essa filosofia, que abre espaço para redefinir a forma e o conteúdo das políticas culturais, e transforma o Ministério da Cultura em ministério da liberdade, ministério da criatividade, o ministério da ousadia, ministério da contemporaneidade. Ministério, enfim, da Cultura Digital e das Indústrias Criativas. Cultura digital é um conceito novo. Parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é, em essência, cultural. O que está implicado aqui é que o uso de tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da Internet e do software livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte (GIL, 2004 *apud.* KLANG, 2010, p.89).

Para compreendermos com maior profundidade este movimento, assim como visualizar em qual cenário *reflexivo* ele é elaborado, podemos nos atentar para os recursos conceituais que são mobilizados para construir estas políticas. Pierre Lévy, por exemplo, é citado em uma série de textos²⁸ escritos por Gilberto Gil sobre o universo da *cibercultura*, sendo mobilizado para justificar a valorização da *metareciclagem*, da

²⁸ Muitos destes textos ainda podem ser encontrados de Gilberto Gil (www.gilbertogil.com.br)

adesão ao *software e da cultura livre* como princípios, da horizontalidade na construção do conhecimento e da necessidade de criar *ambientes colaborativos* para alcançar a eficácia dessas ações.

Unindo-se a este campo conceitual, em diversos momentos observamos o uso dos conceitos de Manuel Castells para sustentar especialmente a necessidade da assimilação das *culturas de redes* para a manutenção de políticas culturais descentralizadas, um exemplo pujante disso é a Rede de Pontos de Cultura. Da mesma forma, o conceito de *rede informacional* e a importância deste nesse novo cenário de conexão do tradicional ao universal perpassa a construção de todas estas políticas.

E finalmente, a produção conceitual de Néstor Garcia Canclini também operam aspectos fundamentais destes argumentos. O autor já é citado no programa de governo criado pela setorial de cultura do PT em 2002, suas contribuições podem ser especialmente verificadas nos argumentos relacionados a dimensão dos ativos econômicos e criativos da cultura. Para Canclini (2003), as *hibridições* culturais que são produtos das intensas interações entre as diversas culturas ao redor do planeta, detém um poder inovador, uma produtividade criativa fundamental para a dinamização do mercado.

Estas mobilizações conceituais buscam tencionar diretamente o modo como construímos identidades. E ao fazer entram desacordo com uma série de matrizes conceituais críticas já consolidadas em parte da militância cultural brasileira, como por exemplo aquelas alicerçadas nas categorias de *indústria cultural* e *alienação cultural*. São os princípios antropofágicos e tropicalistas que adentram no aparato estatal e passam a disputar acirradamente o *monopólio de sentido* (ELIAS, 1997) da brasilidade. Intentam para o acréscimo dos elementos cosmopolitas e globais - que nascem nas entranhas das redes digitais - aos já estabelecidos elementos populares e tradicionais na formação de uma autoimagem (ELIAS, 1990) *autenticamente* brasileira no século XXI.

Estes princípios materializam-se em uma série de ações do MinC, como a criação do portal “culturadigital.br”, e conseqüentemente a utilização de fóruns de discussão e plataformas colaborativas para avaliações e construção das políticas elaboradas pelo MinC. Da mesma forma, materializam-se em categorias de avaliação de editais e pré-requisitos para distribuição de recursos para o setor. No entanto, seus principais desdobramentos estão sintetizados no Programa Rede Olhar Brasil e

Programa Cultura Viva, abertamente expressos em sua sustentação conceitual e técnica²⁹.

4.1.4. O Núcleo de Produção Digital de Alagoas

Em 2007 o MinC realizou seu primeiro repasse de recursos para fomento de novas atividades culturais em Alagoas. O valor total de 100 mil reais foi encaminhado para a implementação do Programa Rede Olhar Brasil em Alagoas. Criado em 2005, o programa da Secretaria do Audiovisual (SAV) foi concebido para sugerir alternativas para as dificuldades enfrentadas pelos produtores independentes do audiovisual brasileiro. Este foi o início da tessitura de uma série de ações que viriam a ser propostas para o setor. No decorrer do Governo Lula e Dilma, estas intervenções se complexificaram e tomaram grandes proporções no mercado criativo brasileiro.

Na época, no entanto, o programa se resumia a disponibilização gratuita de equipamentos e suporte técnico para os realizadores audiovisuais, buscando aprimorar o empoderamento técnico destes agentes. A iniciativa visou a criação e instalação de uma infraestrutura com tecnologia digital nos diversos Estados brasileiros – os Núcleos de Produção Digital (NPDs). Em Alagoas o NPD foi instalado no MISA.

O projeto concebido pela Ong Ideário e pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas de Alagoas (ABD&C-AL) concorreu nacionalmente ao processo seletivo da SAV e foi um dos seus 11 vencedores. A SECULT, por sua vez, foi responsável pelo financiamento da contrapartida necessária para a efetivação do convênio com o MinC, tornando-se assim a realizadora da iniciativa em Alagoas. No decurso de sua implementação o NPD-AL agregou também uma série de outras instituições ao projeto, tais quais: SESC, SESI, IZP, UFAL e FITS (NPD/AL, 2009).

O Núcleo teve um papel fundamental na dinamização do setor audiovisual alagoano. Conectou jovens realizadores, sensibilizou agentes culturais do Estado para o potencial estético da linguagem e, principalmente, qualificou diversos elos de uma cadeia produtiva que, até aquele momento, mantinha-se desnivelada. As ações de formação propiciadas pelo Núcleo foram iniciadas em 2008. No relatório de atividades da SECULT podemos ter um breve panorama de suas primeiras atividades.

²⁹ Os aspectos técnicos podem ser evidenciados por exemplo na necessidade de aquisição do kit multimídia (no valor de 20 mil reais) com os recursos da primeira parcela do respectivo convênio.

Até chegar à divulgação e execução dos editais, um longo caminho de preparação foi percorrido. Em 2008, por exemplo, doze oficinas gratuitas em diversas áreas do audiovisual, realizadas em Maceió, Arapiraca e Boca da Mata, beneficiaram 200 alunos, que tiveram aulas com mestres renomados da técnica e estética do cinema sobre roteiro, edição, produção, animação, direção de fotografia, câmeras, desenho de som, leitura e expressão audiovisual, cenografia e direção de arte. (ALAGOAS, 2014, p.52)

Figura 08. Oficina realizada no pelo NPD/AL em Maceió



Fonte: Relatório Olhar Brasil Alagoas 2008-2009

Nos dois primeiros anos do projeto foram realizadas: 14 oficinas gratuitas - totalizando 380 horas de formação -; duas mini-animações em stop-motion; dois curtas-metragens documentais e mostras de filmes, como a “Curta+Longa”, o “Festival do Minuto” e o “Dia Internacional da Animação” em Maceió e Arapiraca (NPD/AL, 2009). Em relatório escrito para a prestação de contas dos dois primeiros anos de execução do NPD em Alagoas, a equipe avalia os principais impactos indiretos provocados pelo programa, assim como seus anseios:

As ações do NPD-AL têm movimentado bastante a cena audiovisual do Estado, provocando o encontro e aproximação de pessoas que já produzem ou estão começando a produzir, o surgimento de parcerias entre os alunos e a formação de equipes no espaço extra-curso para a realização de filmes ou para exercer a apreciação crítica e coletiva de obras audiovisuais nos cineclubes (...) A comunidade audiovisual tem demonstrado grande urgência na espera pela realização de um edital de produção após a conclusão do programa de cursos em um Estado

onde não há leis de incentivo para o audiovisual. (NPD/AL, 2009, p.25).

Como exposto no trecho acima, o Programa Olhar Brasil impulsiona a abertura de novos espaços de conflito e cooperação entre os agentes e militantes do setor e a SECULT. À medida que abre as portas de novos mercados criativos no Estado - através de ações de profissionalização -, quando empodera entidades da sociedade civil – realizando projetos em parceria com estas – e denota a ascensão da linguagem artística como estratégica, a SECULT provoca o nascimento de uma nova zona de tensão no setor. São criadas expectativas, desejos, demandas, lutas por reconhecimento e padrões de expressão que repousam sobre o Estado suas condições de viabilidade. O órgão de cultura, desse modo, se alarga, toma para si essa função de financiador, de condutor, mesmo que o faça de maneira desequilibrada.

Em 2010 são aprovados os primeiros 5 projetos de curta-metragem no Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas. O edital lançado com recursos próprios do Estado, concedeu, 15 mil reais para cada produção, totalizando um investimento de 75 mil reais. O valor foi significativamente menor do que os editais de outros Estados, no entanto, impulsionou decididamente a produção cinematográfica local. Como podemos notar no quadro abaixo, nos anos subsequentes, houve um crescimento nos investimentos estaduais no setor:

Quadro 17. Progressão orçamentária dos investimentos no setor

Ano	Objeto	Valor unit.	Valor Total
2010	5 curtas-metragens	R\$ 15.000	R\$ 75.000
2011	5 curtas-metragens	R\$ 20.000	R\$ 100.000
2013	5 curtas-metragens	R\$ 30.000	R\$ 150.000
2014	8 curtas-metragens	R\$ 45.000	R\$ 360.000

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esse processo está inserido num panorama nacional de franco desenvolvimento econômico e institucional do audiovisual brasileiro. Momento de fortalecimento das entidades associativas do setor – em Alagoas a ABD&C é a mais notável -, de crescimento dos espaços de difusão e exibição – os cineclubes e a Mostra Sururu em Alagoas – e, finalmente, de apropriação estética – os realizadores alagoanos aumentaram decididamente sua participação em mostras e festivais pelo Brasil.

É preciso alertar, no entanto, para uma especificidade do edital publicado em 2014. Diferentemente dos três anteriores, seu lançamento já está inserido num panorama mais complexo de financiamento estatal voltado para o setor. O volume total dos recursos investidos no prêmio é fruto de uma nova relação entre os Estados e as políticas de financiamento conduzidas pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) – enredamento que não iremos elucidar nesse texto. No edital, 120 mil reais foram investidos pelo orçamento do FDAC, os 240 mil reais restantes, por conseguinte, ficaram sobre a responsabilidade do FSA. A premiação, no entanto, não chegou a realizar seus respectivos repasses financeiros, uma série de desencontros burocráticos provenientes do novo formato fizeram com que ele fosse cancelado pela gestão posterior, sendo lançado novamente apenas em 2016, com dimensões efetivamente diferentes.

A produção cinematográfica brasileira sustentou um histórico de fortes embates no âmbito identitário. Nas ações do Governo Lula o fomento ao setor apresentou um forte caráter indutor no sentido de valorização das identidades culturais regionais e da diversidade étnico-cultural. Todos os editais do período apresentaram esse direcionamento de modo direto, seja condicionado os processos de seleção – ao articular esquemas de pontuação nesse sentido -, ou lançando editais para segmentos culturais e identitários específicos (cultura afro-brasileira, indígena, LGBT, etc.).

O fomento estadual ao setor não fugiu à regra, mas apresentou suas singularidades. Nos dois primeiros prêmios, 2010 e 2011, uma cláusula no edital formatava os critérios de pontuação nesse sentido. Além dos diversos parâmetros técnicos, a “valorização da cultura alagoana” fazia parte desta composição, contribuindo diretamente para a aprovação, ou não, dos projetos inscritos. A dubiedade do termo, entretanto, nos faz ponderar sobre sua pertinência no âmbito das políticas de identidade. Num arranjo léxico diferente daquele da *diversidade*, o uso dos termos “valorização cultura alagoana”, conjugados no singular, nos remete a uma suposta unidade identitária, um monopólio exercido por uma matriz em especial, dada como “autêntica”, de modo que essa produção simbólica teria que se referenciar por seus elementos. Essa matriz, no entanto, nunca se impôs nesse contexto, conservou-se turva. Essa incerteza suscitou a supressão do parâmetro no edital. A comunidade de realizadores que participava e avaliava a produção dos editais – notadamente os agentes ligados a ABD&C/AL – optou por retirá-la.

Com a continuidade do lançamento dos editais em 2013 e 2014, a ausência do critério identitário de pontuação provou a sua respectiva indiferença – seu caráter protocolar. Não houve mudanças significativas no tipo de narrativa identitária abordada nos projetos que foram aprovados, os currículos técnicos, desde o início definiram as escolhas em questão. De modo que, de fato, a produção de curtas desde a primeira edição do Prêmio sempre preservou uma pluralidade de expressão já coerentes com a gramática da *diversidade*. A produção cinematográfica abordou desde os referenciais advindos do campo das culturas populares, como “Matuto Zé Cará” (dir. Werner Salles) e Guerreiro de Pai para Filho (dir. Arilene Lyra), às referências afroalagoanas, como Relicários de Zumba (dir. Vera Rocha), os tensionamentos identitários de gênero, como em Noturna (dir. Nivaldo Vasconcelos) e “Ontem a Noite” (dir. Henrique Oliveira), até os relacionados ao envelhecimento, como “O que lembro, tenho” (dir. Rafael Barbosa) - entre tantos outros relacionados a urbanidade e periferização.

Deste modo, as primeiras políticas de cultura digital em Alagoas contribuíram diretamente para acomodação da gramática da diversidade e para o nascimento de novos caminhos para a expressão e para as lutas identitárias no novo século. Elas não o fizeram diretamente, de modo indutor, por mais que de alguma maneira isto tenha entrado em pauta no período – é importante notar, também, que assim como grande parte das ações e programas que tiveram desdobramentos identitários, a maioria destas tiveram sua origem nas proposições do MinC, e não em iniciativas locais. Entretanto, provocou tensionamentos políticos, aglutinou agentes e realizadores, inseriu no campo agentes culturais com outros perfis – em sua maioria advindos da classe média, universitários, com amplo acesso à tecnologia e capital cultural -, engajando-os nas lutas simbólicas e, finalmente, promoveu espaços de visibilidade que foram fundamentais para a criação de uma nova geração de realizadores audiovisuais em Alagoas.

4.2. A acomodação de novos componentes às culturas populares alagoanas

A intensificação dos espaços de diálogo e disputa propiciados pelo novo rumo das políticas culturais em Alagoas, paulatinamente, aproximou da interface estatal-cultural novos agentes e segmentos culturais. Um dos mais notáveis e impactantes estreitamentos, entretanto, se deu num âmbito do início do diálogo entre o universo negro e os agentes estatais da nova gestão.

Com o fim da Secretaria das Minorias e a ausência de órgãos burocráticos voltados especificamente para o acolhimento das demandas do movimento negro alagoano, os dois universos que se mantinham historicamente distanciados – como exploramos no capítulo anterior -, passaram a criar vias diretas de interlocução. Nessa configuração a *cultura negra* (MIRA, 2016) foi a principal ponte de conexão, e as comemorações da Semana da Consciência Negra - muitas vezes nomeada simplesmente como “o 20” (de novembro) - foram seu principal espaço de construção no primeiro ano desta gestão.

Em 2007 os preparativos para a realização da festa na Serra da Barriga – agora com uma proporção claramente mais vigorosa, com uma grande pluralidade de segmentos e agentes participantes – voltam a ser uma atribuição da SECULT. Os militantes negros, os grupos de cultura negra, religiosos e instituições do setor são obrigados a, necessariamente, dialogar com a SECULT para dar forma ao evento de grande importância ritual e simbólica. Segundo Maria Amália os contatos eram realizados através de reuniões semanais na própria SECULT:

A gente chamava todos os envolvidos com a comemoração da consciência negra, movimento negro, as minorias, todos os envolvidos. Eram feitas reuniões periódicas, um mês antes começava. Isso construindo todo o projeto, não era feito pela SECULT, era feito em conjunto, com todo mundo, um comitê. Era amplo, as vezes gerava alguns desencontros e tal. Era junto com a Fundação Palmares. (...) as vezes os grupos precisavam de mais do que a gente podia ajudar, mas enfim, no final a gente chegava num consenso e acontecia. Eram colocadas à disposição as vans, era colocada a alimentação, lá, com todos os grupos, e os cachês para aqueles que iriam se apresentar. E era um dia muito bonito (ABREU, 2017).

Com o passar dos anos essa interlocução se consolidou. Em 2009 foi instituída a Comissão Mista³⁰ organizadora das atividades concernentes à comemoração da Semana e do Dia Nacional da Consciência Negra, a formalização das reuniões de organização que aconteciam desde 2007. A Comissão era formalmente coordenada pelo Secretário de Estado da Cultura, a quem era incumbida a responsabilidade de convocar os membros e costurar as parcerias necessárias para a efetivação do evento.

Os membros governamentais desta Comissão eram: o Gabinete Civil; Gabinete Militar; Secretaria de Estado da Cultura; Secretaria de Estado da Comunicação;

³⁰ Decreto de 13 de outubro de 2009.

Secretaria de Estado do Turismo; Secretaria de Estado da Educação e do Esporte; Secretaria de Estado da Mulher, da Cidadania e dos Direitos Humanos; Secretaria Especial de Promoção da Paz; Universidade Estadual de Alagoas; Universidade Federal de Alagoas; Polícia Militar e Corpo de Bombeiros Militar do Estado de Alagoas. Já os membros da sociedade civil eram inicialmente: a Associação dos Grupos Culturais e Entidades Negras da União dos Palmares; o Fórum de Entidades Negras de Alagoas – FENAL; a Federação Alagoana de Capoeira e os Religiosos de Matriz Africana. Segundo relatório do CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais - da Universidade Federal da Bahia, em 2009 o FENAL era uma articulação que reunia as seguintes organizações:

Afoxé Omi Omoreuá, Banda de Reggae Civilização Roots, Bumba Meu Boi Excalibur, Centro Cultural Quilombo dos Palmares, Centro de Cultura e Cidadania Malungos do Ilê, Centro de Cultura e Estudos Étnicos Anajô, Centro de Educação Popular e Cidadania Zumbi dos Palmares – (Cepec), Centro de Estudos e Pesquisas Afro - Alagoano Quilombo, Federação Alagoana de Capoeira (FALC), Grupo Cultural Axé Zumbi, Movimento Lésbico Dandara, Muzenza Capoeira, Núcleo de Apoio ao Desenvolvimento da Capoeira (NADEC), Núcleo de Cultura Afro-Brasileira Iya Ogunté, ONG Maria Mariá, Orquestra de Tambores, Pastoral da Negritude da Igreja Batista do Pinheiro, Ponto de Cultura Guerreiros da Vila, União de Negros pela Igualdade (UNEGRO) (CEAO, 2009).

Como podemos observar, uma gama plural de entidades pertencentes ao universo afroalagoano passa a ocupar espaços formais de cooperação junto à SECULT. O contexto de planejamento do Mês da Consciência Negra configura uma sólida via de aproximações e embates entre os dois universos. A SECULT, por mais que ao longo de todos esses anos não tenha investido recursos vultosos na Comemoração, torna-se uma importante articuladora nesta organização. Media convênios com a Fundação Palmares, intermedia demandas organizacionais junto aos órgãos governamentais estaduais e busca colaboração das prefeituras municipais na ampliação do evento – a partir de 2008 o evento passou a integrar à Festa alguns municípios onde existem comunidades quilombolas. É importante salientar que na concatenação dessas articulações, a SECULT operou um papel estritamente técnico – operacionalizou convênios, sistematizou a organização do evento e intermediou demandas estatais -, sem propor alterações significativas em seu teor simbólico e identitário.

No entanto, em 2012, em outro evento de grandes proporções simbólicas para a comunidade negra alagoana, o Xangô Rezado Alto, esta configuração não se repetiu. A Secretaria acabou por não ocupar um papel de condução ou mediação em sua realização. O projeto que foi concebido originalmente por Edson Bezerra, teve duas edições entre 2006 e 2007 – na época, conduzidas pelo intelectual de modo mais explícito em seus contornos anfíbio-lacustres, contando com maior presença dos grupos de culturas populares declaradamente negras. Em 2012, em uma conjuntura diferente, o projeto se tornou uma ação institucional, passando a ser orientado por agentes e intelectuais ligados à Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), como o reitor Jairo Campos, o vice-reitor Clébio Araújo e, ainda que em uma posição diferente, Edson Bezerra – na ocasião a produção passou a ser dirigida por Vinícius Palmeira, recém-saído da direção do Programa Mais Cultura do MinC. Entre todos os repasses realizados pelo MinC ao Estado de Alagoas entre 2006 e 2014, este foi o único que não teve a SECULT como conveniente – o que reforça a ideia de que o envolvimento institucional da Secretaria está condicionado aos desdobramentos burocrático-normativos que frequentemente são demandados. Do início ao fim, todo o processo foi encaminhado pela UNEAL, inclusive os contatos com o Ministério. Segundo Vinícius Palmeira, a Secretaria não participou ativamente da ação:

Foi muito rico. Nós captamos recurso do Fundo Nacional de Cultura. A nossa consultoria captou recursos do FNC para executar o projeto da UNEAL. Os governos não colocaram nem um tostão, nem no município, nem no Estado. Mas o Estado se convenceu politicamente da sua participação no evento (PALMEIRA, 2016).

Na ocasião, um importante fato político foi protagonizado pelo então governador Teotônio Vilela Filho, o pedido de perdão oficial pelas atrocidades do “Quebra de 1912”, num discurso impregnado de referências identitárias afroalagoanas:

Em verdade, frente a esses episódios horrorosos, o que secou mesmo foi nossa memória e, junto com ela, nossa própria identidade perdeu parte de seu brilho. Secou parte de nossas culturas populares, com a perda de importantes lideranças e artistas do povo, detentores de práticas e saberes ancestrais impregnados ao nosso imaginário e nas coisas do cotidiano. (...) De fato o “Quebra” nos empobreceu culturalmente, mas sobretudo nos impediu de crescermos através do convívio com as diferenças e, compartilhando saberes, construirmos um desenvolvimento social baseado em nossa diversidade e, portanto, comprometido com a inclusão cidadã de todas as parcelas da sociedade (VILELA FILHO, 2012).

O evento reuniu em cortejo os diversos segmentos da rede de valorização das expressividades afroalagoanas. Os maracatus, grupos de capoeira, afoxés, grupos percussivos afro, grupos de cultura popular, bandas de reggae, movimento hip-hop, escolas de samba e diversos artistas alagoanos compuseram uma programação cultural extensa e diversa. Os religiosos, os intelectuais e os diversos grupos de cultura negra que anualmente sobem a serra marcaram presença.

Foi extremamente emblemático, significativo. Por muitos anos não se tinha um cortejo daquele, que saía da Assembleia, percorria da Rua do Sol - uma rua também emblemática para a causa, porque ali tem a Igreja do Rosário dos Pretos, e o Instituto Histórico, que abriga Coleção Perseverança, testemunha do Quebra. E ao final, os grupos todos se apresentando na Praça dos Martírios, *lócus* do conflito (PALMEIRA, 2016).

Um evento de largas proporções simbólico-culturais, um ato político notável, que reuniu um público volumoso, que obteve vasta visibilidade, não foi, no entanto, urdido como projeto de governo. Não houve investimento econômico além do captado nacionalmente, não houve participação do principal órgão de cultura do Estado. Foi planejado e executado de forma isolada pela UNEAL. É importante observar que esta estrutura se repetiu nos anos seguintes, quando a ação passou a ser conduzida pela FMAC. Até 2014 a SECULT se manteve distanciada do projeto.

Essa configuração nos remete a uma discussão mais ampla. Mesmo que possamos observar uma aproximação significativa da SECULT e dos agentes e entidades ligadas ao universo da cultura negra em Alagoas, o alheamento desta em ações como o Xangô Rezado Alto, assim como na Festa das Águas, por exemplo, são indícios da parcialidade dessa assimilação. As narrativas da africanidade começam a fazer parte da diversidade cultural alagoana – falo aqui especificamente do universo dos órgãos de cultura -, no entanto, não são encaradas como um projeto identitário, como algo que precisa se destacar no amplo campo de lutas por reconhecimento que se encadeiam no território. Diferentemente do Governo Lessa, esta matriz identitária não é vista com pró-atividade, como uma proposta para o desenvolvimento do Estado. Uma percepção de *diversidade* que muito se aproxima daquela apontada por Stuart Hall (1997) como típica dos projetos de “desregulação”, onde o Estado não realiza escolhas identitárias declaradas, depositando essa responsabilidade nos parâmetros meritocráticos do mercado. Desse modo, o Estado não buscou, ao longo desse período, conceder condições específicas para que as expressões pertencentes às matrizes identitárias

historicamente oprimidas – as “minorias” – pudessem acumular recursos – simbólicos e econômicos – suficientes para se impor contemporaneamente – configurando uma “diversidade cultural” parcial.

4.2.1. A ampliação do RPV e as outras faces das culturas populares

Na esfera do patrimônio imaterial o conjunto de mudanças provocadas pela integração do repertório conceitual da diversidade é traduzido de maneira evidente no Registro do Patrimônio Vivo. Os agentes estatais que passam a conduzir a política reconhecem a preponderância anterior dos folguedos entre os contemplados. Maria Amália Abreu, por exemplo, aponta para a organização daquele movimento, de sua maior conectividade e proximidade com os órgãos de cultura. A situação, no entanto, começa a mudar nos primeiros anos da gestão:

Quando a gente chegou a gente começou a puxar os grupos. Por que tem saberes de todas as áreas que estão acabando. Muitas áreas estão acabando. Muitas vezes um pífano, um não sei o quê (...). Por que assim... a gente queria que tivesse uma diversidade na inscrição, não servir só aos folguedos, por que a maioria eram folguedos que se inscreviam. Mas você pode olhar que depois diversificou. Mas foi esse processo de chamar, ligar e mapear, sem dúvida! E você chama por que? Por que você registrou, teve o contato. Por que você não tinha nada disso, não tinha memória, não tinha nada quando a gente entrou (ABREU, 2017).

De fato, podemos observar nas seleções seguintes uma ampliação considerável do leque de segmentos que foram contemplados pelo Registro. Essa mudança pode ser notada no seguinte quadro:

Quadro 18. Relação de Mestres contemplados com o RPV entre 2007 e 2014

Ano	Nome	Tradição
2007	Jota do Pife	Mestre de Banda de Pífano - Maceió
2007	Mestra Vitória	Brincante de Guerreiro - Maceió
2007	Fernando da Ilha do Ferro	Mestre Artesão em Madeira - Pão de Açúcar
2008	Dona Clarice	Mestre Artesã de Renda de Bilro - São Sebastião
2008	Mestra Áurea	Mestra de Pastoril – Maceió
2008	Mestre Dedeca	Mestre do Reisado - Água Branca
2009	Dona Flor	Rainha de Guerreiro - Chã da Jaqueira
2009	Maria do Padeiro	Mestra das Baianas – Coruripe
2009	Nelson da Rabeca	Mestre Rabequeiro - Marechal Deodoro

2010	Mestre Bia	Mestre de Banda de Pífanos - Viçosa
2010	Hilton da Capela	Pandeirista Cantador – Capela
2010	Cicinho	Artesão de Chapéu de Guerreiro - Marimbondo
2010	Zé Hum	Pandeirista de Chegança - Coqueiro Seco
2010	Mestre Juvenal Domingos	Mestre de Guerreiro - São Luís do Quitunde
2010	Mestre Jacaré	Mestre de Capoeira - Palmeira dos Índios
2010	Raul Vicente	Violeiro, Repentista e Escritor - Maceió
2010	Palhaço Biribinha	Mestre de Artes Cênicas (Palhaço) – Arapiraca
2011	Anadeje	Rainha de guerreiro – Matriz do Camaragibe
2011	Dona Anézia	Rezadeira e parteira – Santa Luzia do Norte
2011	Dona Lourdes	Artesã de Bonecas - Piaçabuçu
2011	Jaçanã	Embolador – Maceió
2011	João das Alagoas	Artesão de barro – Capela
2011	João de Lima	Violeiro e Repentista – Maceió
2011	Jorge Calheiros	Cordelista – Maceió
2011	Mãe Neide	Ialorixá – Maceió
2011	Mestre Artur Moraes	Mestre de Guerreiro – Fernão Velho
2011	Mestre André	Mestre de Guerreiro – Maceió
2011	Mestre Expedito	Mestre de Reisado – Viçosa
2012	Canarinho de Alagoas	Trovador, repentista e embolador – Taquarana
2012	Chau do Pife	Tocador de Pife – Maceió
2012	Vevel	Boi de Carnaval – Maceió
2012	Mestra Dadá	Mestra de Chaleirinha e Pastoril – Pão de Açúcar
2012	Mestre Juvêncio	Mestre de Chegança – Rio Largo
2012	Mestre Pancho	Mestre de Fandango – Maceió
2012	Tião do Samba	Samba de Matuto – Maragogi
2013	Pedrocas	Escultor em madeira – Rio Largo
2013	Zezeito Guedes	Escultor, poeta e historiador – Arapiraca
2014	Bertu	Mestra de Pastoril – Marechal Deodoro
2014	Claudeonor Higino	Mestre Santeiro (escultor) - Penedo

Fonte: elaboração do autor.

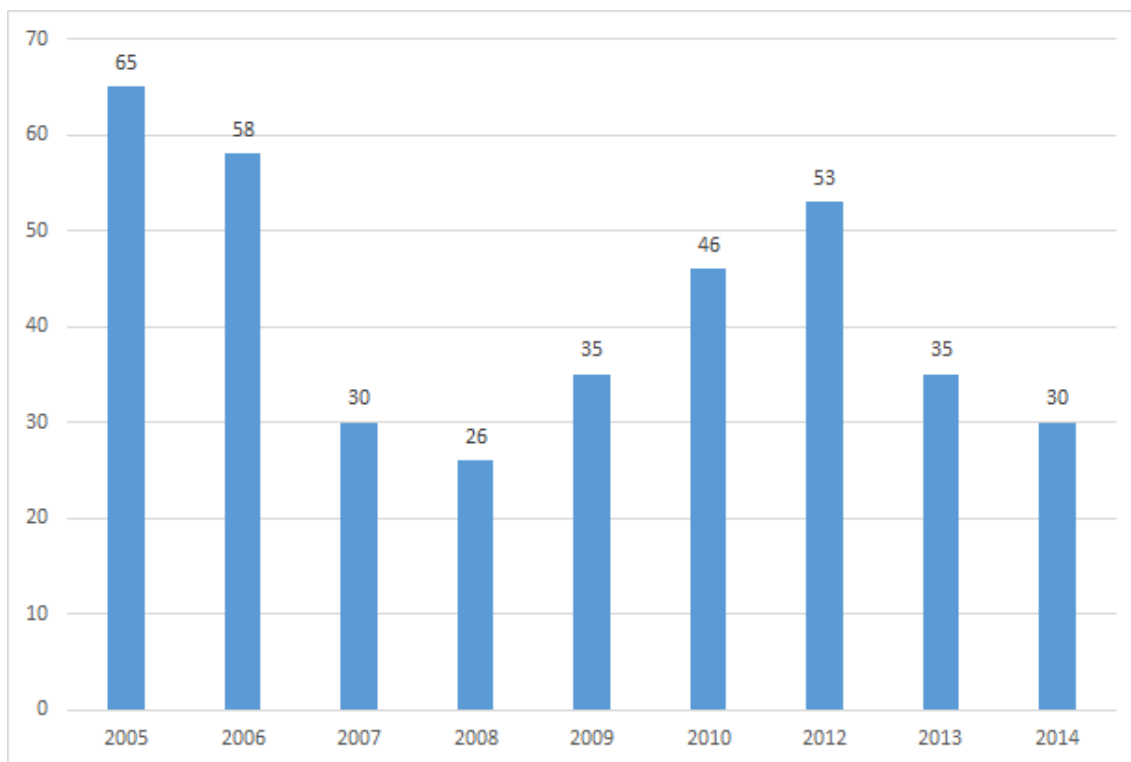
Entre os 39 contemplados com o título ao longo dos oitenta e oito anos, podemos perceber, agora, grande diversidade de ofícios e saberes reconhecidos. O Guerreiro, que antes representava mais de metade dos Mestres contemplados, passa a fazer parte da

composição de um panorama mais múltiplo, representando então aproximadamente 15% dos contemplados nos dois quadriênios. Bandas de pífano, rezadeiras, escultores, artesãs, bordadeiras, emboladores e violeiros passam a fazer parte da plêiade de Mestres que *resguardam* a “autenticidade” da cultura alagoana.

Outro fator que é importante notar é que a partir de 2008, sacerdotes de religiões de matriz africana passaram a pleitear o registro. Esse fato indica que o reconhecimento estatal passa a ser visibilizado como uma possibilidade para este segmento do universo negro alagoano. Em 2011 a Ialorixá Mãe Neide, na época com 46 anos, é a primeira religiosa de matriz afro que é reconhecida como tal, um forte indício da assimilação – ainda que parcial - das referências identitárias *afroalagoanas* à constituição na esfera das *culturas populares* em Alagoas.

A razão da diversificação dessas escolhas, no entanto, não parece se restringir a uma divulgação mais eficaz do processo seletivo. Se assim o fosse, teríamos neste pleito um aumento substancial da demanda por reconhecimento, ou seja, do número de inscritos no edital. Em 2007, entretanto, primeiro ano da nova gestão, ocorre o contrário:

Gráfico 08. Número de inscrições no edital do RPV/AL entre 2005-2014



Fonte: elaboração do autor.

No primeiro e no segundo ano da nova gestão temos uma tendência de queda nos números de inscrição no edital. Não temos subsídios suficientes para atribuir uma razão para tal, mas o dado reforça a ideia de que a mudança no caráter do reconhecimento não se deu por uma peculiaridade técnica. O fato nos faz crer que o setor vivenciou, no período, uma mudança de caráter estrutural, uma transformação nas percepções sobre quais seriam os *padrões de autenticidade* que deveriam ser utilizados para o registro.

A partir de 2008, por exemplo, a necessidade de apresentação de uma declaração expedida pela ASFOPAL no ato de inscrição, é retirada do edital, mantendo-se ausente nos anos seguintes. Ou seja, um dos principais dispositivos de manutenção do poder da instituição folclorista no campo estatal é removido. De forma similar, ao longo dos anos, podemos observar uma sensível mudança na composição da comissão de seleção do RPV. Apesar da presença da ASFOPAL se manter constante, outros agentes passam a fazer parte dos processos decisórios. Em 2009 temos a seguinte composição: Gustavo Bahia Quintella (Médico, Pesquisador do Folclore Alagoano, membro da ASFOPAL); Sueli Silva Cavalcanti (Presidente da ASFOPAL); Cleonilson Alves da Silva (Superintendente de Fomento e Apoio à Produção Cultural - SECULT); Rachel Rocha de Almeida Barros (Antropóloga e Professora da UFAL); Wagner Neves Dinis Chaves

(Antropólogo e Diretor do Museu Théo Brandão). A entrada de dois antropólogos, agentes advindos de um campo conceitual distinto - ciência que contribuiu especialmente para a conjugação do repertório discursivo UNESCO -, pode ter colaborado para a mudança deste curso, já que estes se mantiveram na Comissão em diversos outros momentos. Nesse sentido, a categoria *culturas populares* em Alagoas passa a ser disputada em direções distintas, acomodando novos elementos, valorizando outras pautas.

Ainda sobre o gráfico 08, notamos um crescimento consistente entre os anos 2010-2012. O aumento da demanda por inscrição no RPV coincide com o período de formulação e aprovação da alteração da Lei que institui o Registro. Segundo Osvaldo Viégas (2016), o interesse em atualizar a dinâmica da Lei dos Mestres surgiu nas reuniões do Conselho Estadual de Cultura (CEC). Em 2010 o valor salário mínimo já havia ultrapassado a quantia concedida pela bolsa prevista na Lei, tornando seu valor defasado. Deste modo, foi criado um grupo de trabalho dentro do CEC para propor as respectivas alterações.

Isso foi uma proposta dentro do Conselho. A iniciativa da ASFOPAL. A ASFOPAL que tinha uma preocupação com os Mestres do Patrimônio Vivo. Então você vê a importância do Conselho, não é? Como um espaço de surgir coisas, de discussão. Então o que eles estavam vendo é que, já vinham muitos anos a Lei do RPV e tinha gerado um certo número de mestre, mas tinha um limite, (...) e o que acontecia? Pelo que entrava ano a ano, não ia chegar nunca (ao limite), por que faleciam, de idade avançada e tal. Então eles “Opa, vamos colocar uma mudança” (...) Então foi uma discussão que aconteceu no âmbito do Conselho, tudo bem, você coloca equipe para trabalhar, tal e tal, fazer o encaminhamento, mas foi o Conselho que encaminhou a proposta para o Governador, que acatou (VIÉGAS, 2016).

As alterações foram enviadas pelo executivo ao legislativo através de um texto técnico, que apresentava os termos de maneira protocolar, sem maiores apelos. O PL 626/2010 propôs o aumento do valor destinado a bolsa dos Mestres, que passaria então a uma “quantia equivalente a 1,5 (um e meio) salário mínimo”; acrescentou a possibilidade de uso dos mais diversos meios de comunicação no processo de transmissão dos conhecimentos e técnicas dos mestres – anteriormente precisava ser necessariamente presencial -; aumentou o limite do número de registros totais ativos para 40; aumentou a quantidade de registros anuais para o máximo de 5 e fez a previsão

da excepcionalidade das seleções de 2010 e 2011, que contariam com 8 inscrições cada, buscando assim alcançar o número limite de registros.

Tratar desse processo nos dá a oportunidade de observar de forma mais atenciosa o trâmite das propostas relacionadas a cultura dentro da Assembleia Legislativa do Estado de Alagoas (ALE). Esse PL é um dos dois únicos projetos relacionados a cultura que efetivamente passaram pela 4ª Comissão (Educação, Saúde, Cultura e Turismo) entre 1999 e 2014 – isso, por si só já nos fala de algo –, um espaço que, historicamente, foi monopolizado pela pauta da saúde e educação. A partir do PL poderemos nos atentar para as dinâmicas e percepções dos parlamentares sobre o setor.

Para sua aprovação, a proposta de alteração da Lei precisou ser aprovada em três diferentes comissões. Primeiramente pela 2ª Comissão de Constituição, Justiça e Redação. Nela um parecer de Rui Palmeira (0715/2010), talvez o menos protocolar dentre todos, apresenta a importância identitária da Lei:

Notório o mérito do presente projeto em valorizar mestres da cultura popular, tão importantes na formação da identidade do povo e que atualmente se encontram em dificuldades financeiras e, conseqüentemente, impossibilitados de repassar seus saberes para as atuais e futuras gerações (PALMEIRA, 2010).

Essa percepção converge com a do parecer de Alberto Sextafeira (755/2010) na 7ª Comissão de Administração, Segurança, Relações de Trabalho, Assuntos Municipais e Defesa do Consumidor, de maneira mais protocolar, no entanto, ele expressa:

Quanto ao mérito que compete a esta Comissão examinar, observamos que o Projeto visa valorizar aqueles detentores de conhecimento ou técnicas necessários para a produção e para a preservação de aspectos da cultura tradicional ou popular considerados Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas. (CAVALCANTE, 2010).

Na 4ª Comissão, no entanto, a justificativa de aprovação foi ainda mais protocolar. Sem apresentar qualquer tipo de argumentação relacionada aos aspectos identitários do PL, o parecer de Judson Cabral (0756/10) na Comissão de Cultura se limita a duas linhas: “Ante o exposto, quanto ao mérito que nos compete examinar, entendemos que a proposição é de grande interesse social, portanto, nosso parecer é pela aprovação da matéria em comento” (CABRAL, 2010). É importante salientar que esta não figura uma exceção na lida do parlamentar com o tema, mesmo que este presida a comissão. Em 2009, o parlamentar indeferiu o PL 285/08 na mesma comissão. O

projeto dispunha “sobre o incentivo aos artistas de alagoas, em apresentações, amostras, concertos, exhibições”, buscando garantir verbas para circulação e uma cota mínima de 60% do valor de remuneração dos artistas locais em face aos artistas de fora do Estado em eventos governamentais. Este foi o único projeto de lei que trazia uma interface com o setor cultural e que teve sua origem no próprio legislativo. Em sua justificativa são mobilizados argumentos ligados a matriz identitária *folclórico-canavieira*:

Em Alagoas pontificam ricas manifestações culturais confluentes das heranças portuguesa, africana, indígena e de outros grupos remanescentes. Assim, as expressões culturais locais se configuram em: Guerreiro, Cavahada, Pastoril, e outros tantos, sem falar dos artistas na condição de compositores, repentistas, poetas, escritores, musicistas e instrumentistas de fama internacional. (...) No entanto, objetivando ampliar ainda mais o apoio aos artistas da terra, defendemos o Projeto de Lei, que permitirá um grau maior de valorização dos artistas locais, durante eventos, exhibições, apresentações etc. (SANT’ANNA, 2009).

Sobre o PL do Deputado Manuel Sant’anna, o parecer do Judson Cabral na 4ª Comissão (0433/09) trazia dois argumentos burocráticos: vício de natureza formal e a acusação de afronta às regras de mercado e do direito empresarial. O parco número de projetos relacionados a cultura que passaram pela comissão, a quase inexistência de propostas advindas do legislativo, somado a pouca profundidade dos posicionamentos dos parlamentares nesses trâmites, nos revelam a falta de penetração das reflexões culturais e narrativas identitárias nesta instância estatal. O debate sobre o tema emerge na maioria das vezes de modo protocolar, sem maiores tensionamentos ou disputas – seja pelos parlamentares, ou mesmo por entidades da sociedade civil. Os PLs relacionados ao tema têm sua origem no executivo, estes encaminham as propostas e obtém rápida resposta e aprovação. O PL de alteração do Registro do Patrimônio Vivo é um exemplo contumaz dessa dinâmica. Entre sua entrada até a sua aprovação e publicação, o trâmite somou pouco mais de três meses.

Após a aprovação das alterações, o RPV se tornou mais vigoroso, cumprindo um papel mais sólido, tornando-se a principal ação do Estado no campo do patrimônio imaterial. Em sua nova roupagem ela ultrapassa até os dos investimentos econômicos da lei de Pernambuco, destacando-se nesse sentido. De fato, ela parece ter surgido num momento de ampliação do reconhecimento e do valor de dignidade e *autenticidade* que a *culturas populares* conquistaram em setores da sociedade alagoana. A aprovação da

lei se dá um ano após o lançamento dos selos comemorativos dos Mestres do Patrimônio Vivo de Alagoas, ação realizada em parceria com a ASFOPAL, junto aos Correios, para homenagear os mestres através de selos personalizados. Lançamento que se dá no mesmo evento que se anuncia publicamente a celebração de um convênio da SECULT com a ASFOPAL no valor de R\$ 138.503 reais – evento que aconteceu novamente no Dia do Folclore, “tradição” que se manteve constante, revelando o viés folclorista que ainda dá sustentação política a ação em Alagoas. Segundo a publicação no DOE/AL, o objetivo do convênio foi:

Promover a manutenção das tradições da cultura popular alagoana, especificamente aos grupos de folguedos populares, de modo a propiciar melhores condições aos autênticos representantes de nossa cultura popular, inclusive favorecendo a transmissão dos “saberes e fazeres” às novas gerações, propiciando assim a preservação de tal cultura. (ALAGOAS, 2009, p.17).

A necessidade de valorização do patrimônio imaterial sintetizado pela alteração do RPV, no entanto, não se torna hegemônica no âmbito do Governo como um todo. Em todo o percurso de execução da Lei são registrados diversos atrasos nos pagamentos das bolsas. Mesmo depois de sua atualização – que poderia ser interpretado como um momento de valorização e reconhecimento do segmento cultural -, em 2011, são registradas irregularidades nesse sentido. A indignação com fato mobiliza os membros do Conselho Estadual de Cultura a aprovarem uma moção de apoio aos Mestres:

Considerando, por fim, que os inscritos no RPV/AL não vêm percebendo regulamente a Bolsa de Incentivo mensal a que têm direito por força da legislação supracitada, em quantia equivalente a 1,5 (um e meio) salário mínimo, essencial para a sobrevivência dos mesmos. DELIBEROU, por unanimidade, pela aprovação de MOÇÃO DE APOIO AOS MESTRES DO PATRIMÔNIO VIVO DO ESTADO DE ALAGOAS, pelo que solicita ao Excelentíssimo Senhor Governador do Estado de Alagoas, Teotônio Vilela Filho, a adoção das medidas necessárias visando à imediata regularização do pagamento da Bolsa de Incentivo aos inscritos no Patrimônio Vivo de Alagoas – RPV/ AL, cujo pagamento se encontra atrasado no tocante aos meses de janeiro, fevereiro e março do presente exercício (ALAGOAS, 2011, p.19).

Esse não se configurou como um evento único e extraordinário. Os três meses de atraso da bolsa em 2011 – assim como outros diversos - revelam o alheamento do aparato burocrático-estatal às políticas de valorização do patrimônio imaterial em Alagoas. Estas não assumiram um lugar de prioridade no projeto estatal que estava em

curso, não reuniram forças e recursos simbólico-econômicos suficientes para se instituírem como tal.

4.2.2. Uma política para o patrimônio imaterial alagoano

Até 2011, as ações de iniciativa estadual voltadas à valorização do patrimônio imaterial se restringiam ao RPV. Uma nova dimensão desse processo é, todavia, inaugurada através da Lei Nº 7.285/2011. Elaborada conforme os moldes exatos dos Programa Nacional do Patrimônio Imaterial³¹ (PNPI), a lei estadual amplia o processo de registro de bens culturais de natureza imaterial, incorporando ao “Patrimônio Cultural Alagoano” o reconhecimento dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares que configuram “relevância para a memória, para a identidade e para a formação da sociedade alagoana” (ALAGOAS, 2011). Seguindo as diretrizes nacionais, os parâmetros para o registro tiveram como referência a metodologia adotada pelo Inventário Nacional de Referências Culturais - INRC, que por sua vez foi elaborada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.

No Registro do Patrimônio Vivo os padrões de reconhecimento e de “*autenticidade*” ainda estavam plenamente conectados às percepções e anseios folcloristas – por mais que o leque de ações tenha superado a dimensão dos folguedos, as preocupações ainda estavam voltadas para pessoas em si, os Mestres da Cultura Popular. A implementação da norma é um indício do alargamento do papel das referências conceituais da *diversidade* na orientação da ação do órgão de Cultura. Nesse momento, a atuação estatal incorpora novas atribuições. Torna-se responsável por implementar planos de salvaguarda e por assegurar as condições de continuidade de bens imateriais inscritos em âmbitos até ali distantes de seu campo de atuação. Um encadeamento que é efeito de novos engajamentos políticos e econômicos, que converge interesses interinstitucionais, mobilizando diferentes agentes estatais, governamentais, empresariais, associativos e comunitários. Um conjunto de ações que supõem a incorporação de outras competências e racionalidades à esfera estatal. (ALVES, 2017). O quadro a seguir lista os primeiros bens imateriais registrados através da nova Lei:

Quadro 19. Bens imateriais registrados como Patrimônios Culturais Alagoanos

³¹ Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.

Ano	Patrimônio Imaterial	Município
2013	Camarão do Bar das Ostras	Maceió
2013	Doce de Cajú de Ipioca	Maceió
2013	Bico de Renda Singeleza	Água Branca – Marechal Deodoro
2013	Bordado Filé	Maceió - Marechal Deodoro
2014	Sururu	Maceió

Fonte: Site da SECULT

O primeiro Bem registrado, a receita do Camarão Alagoano do Bar das Ostras, congrega de maneira exemplar as principais mudanças que são inauguradas pelo início da implementação da Lei. Segundo o parecer de Adriana Salete de Moraes³², publicado no Diário Oficial em 31 de dezembro de 2012, a abertura do processo de registro tem como interessado oficial a “Sococo S/A”, um dos mais proeminentes empreendimentos econômicos da indústria alimentícia de Alagoas – fato que por si já demonstra as interfaces que começam serem conjugadas no campo. Esta equação, no entanto, não se configura de modo tão óbvio – o leite de coco não faz parte da tradicional receita em questão. Ela é efeito de tessituras mais complexas, traz à tona dinâmicas econômicas mais sofisticadas.

As razões empregadas para a solicitação do registro estão expostas no site da empresa. O projeto faz parte da comemoração do aniversário de 45 anos da Sococo. Segundo o texto publicitário, ela então: “lançou-se no projeto de adquirir os direitos sobre a receita com o fito de doá-la ao Estado”. Após localizar os descendentes dos criadores da receita em Natal (RN) e adquirir os respectivos direitos, iniciou uma série de atividades para garantir as condições de continuidade do Bem gastronômico e a disseminação da receita para os diversos chefs do Estado. Assim, em parceria com o Chef Wanderson Medeiros, foram realizadas oficinas no Espaço Gourmet do Picuí e foi gravado um programa de TV registrando seu passo-a-passo.

Ainda no site, o prato é caracterizado como “indubitavelmente, o maior ícone culinário alagoano”. Tendo sua origem nos anos 50, a receita é apontada como um fruto “autêntico” do universo de pescadores e pombeiros que viviam à margem da Lagoa Mundaú no período em que ilustres boêmios alagoanos por lá transitavam. De forma similar, o parecer técnico do Pró-Memória também apresenta os elementos identitários *anfíbios* como fonte essencial de sua tradicionalidade:

³² Diretora do Pró-Memória

O prato “Camarão Alagoano” trata-se apenas do resultado final de um processo mais amplo onde está inserida uma série de elementos da cultura, tais como os artefatos da pesca, as habitações à margem da lagoa, as embarcações, as tradições da piscicultura artesanal, os saberes culinários herdados das avós, entre outros. Destaque-se também, e de modo muito especial, a sua capacidade de congregar as pessoas em torno da mesa para a partilha do alimento (ALAGOAS, 2012, p.35).

O recurso ao registro, nesse contexto, propicia para a Sococo condições para dinamizar sua posição no mercado da alta gastronomia alagoana. As categorias de *tradicionalidade, autenticidade e identidade* são mobilizadas para conceder à empresa um lugar prestígio, uma estratégia publicitária que a conecta aos diversos outros setores desse mercado. Os desdobramentos nesse sentido podem ser verificados nas estratégias de salvaguardas propostas pelo parecer do Pró-Memória:

Como forma de dar continuidade à preservação e conservação da Receita Culinária “Camarão Alagoano Bar das Ostras”, sugerimos que sejam tomadas medidas no sentido de estabelecer contato com as empresas ligadas ao setor turístico e gastronômico (hotéis, restaurantes e bares), de modo a ampliar a divulgação do prato junto aos usuários dos equipamentos turísticos (moradores e turistas), reinserindo no presente tão importante manifestação da cultura imaterial de Alagoas (ALAGOAS, 2012, p.35).

De modo correlato, o registro do “Doce de Cajú de Ipioca”, do “Bico de Renda Singeleza” e do “Bordado Filé”, seguem a mesma tendência. Entidades como a UFAL, o SEBRAE e associações, coordenam a convergência de saberes e ofícios que estão em risco de desaparecimento às oportunidades de exploração de novos mercados criativos, buscando incluir produtivamente as respectivas comunidades. Os elementos identitários de *anfibiedade* que são mobilizados para conferir a estes o caráter de *autênticos e tradicionais*, são também os que concedem a estes bens – e ao que orbita em seu entorno - maior capacidade de competição nos mercados criativos. São “produtos histórico-culturais que dinamizam o fluxo turístico e os negócios vinculados à diversidade cultural e à valorização das identidades locais” (ALVES, 2013).

No entanto, a implementação da lei também abre espaço para outros tipos de disputas identitárias. O registro do Sururu como patrimônio imaterial revela outra camada desse processo. Idealizada por Edson Bezerra e Ernani Viana, a proposta foi concebida para o registro do “imaginário sururu”, ou seja, o “conjunto de identificações associadas à presença do molusco homônimo, como veremos adiante, em textos

musicais, artísticos e literários, mas também nos cotidianos, de forma especial como alimento fartamente consumido e significado” (BEZERRA; SILVA NETO, 2014, p.96).

Estes afirmam que o Sururu conforma uma referência ampla para os alagoanos, que propiciou ao longo de um século, desde múltiplas inspirações estéticas e artísticas, quanto uma longa cadeia produtiva gastronômica, que em sua ancestralidade tem mobilizado e propiciado condições de sobrevivência nos bairros lacustres e periféricos de Maceió. Mas, é essencialmente em sua dimensão manifestadamente política que podemos compreender a busca pelo seu reconhecimento:

Situando-se o Sururu no campo das ressurgências de uma identidade cultural marginal e periférica, construída a partir das emergências das culturas populares alagoanas. Trata-se de uma cultura de resistência e, até o presente, às margens das atuais representações dominantes, articulada por coletivos de música e arte, grupos afros, hip hop e, possivelmente, por políticas de valorização da cultura vernacular (BEZERRA; SILVA NETO, 2014, p.99).

Em síntese, estes intelectuais disputaram os sentidos da *alagoanidade*, buscaram consagrar os elementos da matriz identitária *anfíbio-lacustre* no âmbito burocrático-estatal, tornar seus símbolos *autênticos*, dignos de reconhecimento - provocar deslocamentos conceituais na esfera das culturas populares tradicionais. O êxito de seus esforços, por sua vez, expõe uma sensível mudança nesta balança de poder (ELIAS, 1990), fruto de uma série de engajamentos e lutas simbólicas pela dilatação de suas referências identitárias no campo da diversidade. Afinal, este reconhecimento dependeu necessariamente da mobilização de uma série de recursos simbólicos e políticos, da tessitura de uma narrativa inspirada nestes símbolos, memórias e identidades, de sua penetração nos diversos segmentos que exercem influência sobre setor (ALVES, 2013).

Este é um indício de que os agentes que compõem esse espaço, que militam pela valorização destas identidades, já acumulam mais poder do que outrora. Bezerra e Silva Neto afirmam: “Em Maceió, a recente novidade são os mediadores de classe média que estão revisitando e atualizando os rastros identitários da cultura negra na cidade” (2014, p.102), referindo-se aos novos grupos de maracatu que se avolumam e somam na composição do que Ábia Lima (2015) nomeou *rede de valorização da expressividade afroalagoana*.

4.2.3. *Cultura viva e os novos militantes da diversidade*

O núcleo central da problemática levantada pelos impasses na implementação do Registro do Patrimônio Vivo em Alagoas é também o principal motivador do nascimento de uma grande teia de políticas, conceitos e narrativas voltados para o enfrentamento do desafio imposto “pelo tenso equilíbrio entre diversidade cultural e desigualdade social” ao redor do mundo (ALVES, 2011). No universo deste novo repertório discursivo esta inquietação surge porque nos países nomeados “*em desenvolvimento*” a *diversidade cultural* ainda se apresentaria de forma pulsante. No entanto, assim como suscita o termo, estariam ao mesmo tempo, imersas num franco processo de desenvolvimento econômico, encadeamento que – associado a expansão dos mercados culturais transnacionais e a distribuição desigual de condições econômicas de produção simbólica – poderia colocar em risco as identidades locais e a diversidade cultural global. A ampliação e resguardo da diversidade cultural dependeria diretamente das condições materiais vividas por quem as produz e as acessa. Sem a garantia dessas condições, uma série de expressões e matrizes estariam condenadas a definharem. No Brasil, a desigualdade social ainda assombrava, e o histórico de crescimento desigual que o país carregava inquietou especialmente os intelectuais e agentes estatais que ocupavam o poder no governo Lula.

É diante desse cenário que nas entranhas do MinC surge um *conceito de cultura ampliado*, que se empenha em dar conta desses aspectos de maneira integrada. Ele articula três dimensões: a simbólica, a cidadã e a econômica. Segundo o livro de Metas do Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2013), a dimensão simbólica abarca a extensão da criação, das diversas linguagens artísticas, dos modos de vida, dos saberes e fazeres, dos valores e identidades. A cidadã está relacionada ao direito constitucional de acesso à cultura em todas suas instâncias, desde o acesso econômico aos equipamentos culturais, até a acessibilidade de pessoas com deficiências e a descentralização e difusão da oferta cultural. E finalmente, a dimensão econômica, onde a cultura ocupa uma posição de fonte inovação e expressão da criatividade, fazendo assim parte de uma nova perspectiva quanto ao cenário de desenvolvimento econômico, que é orientado então para ser socialmente justo e sustentável. (BRASIL, 2013, p.20).

Assim como identificado por Carvalho e Gameiro (2013), esse conceito amplo e toda a complexidade de princípios já apresentados, direcionam estrategicamente o setor para a resolução de problemas sociais do país, como a exclusão e a desigualdade social, que eram anunciadas como prioridades do primeiro governo do presidente Lula. É

exatamente esse denso repertório conceitual que passa a compor a orientação do Estado no setor cultural. Esta incorporação é evidenciada em palavras na presença e discurso do presidente no lançamento do Programa Brasileiro de Cinema e Audiovisual, em 2003. Na ocasião, Lula argumentou:

Para nós a cultura está investida de um papel estratégico, no sentido da construção de um país socialmente mais justo e de nossa afirmação soberana no mundo. Porque não a vemos como algo meramente decorativo, ornamental. Mas como base da construção e da preservação de nossa identidade, como espaço para a conquista plena, e como instrumento para a superação da exclusão social – tanto pelo fortalecimento da autoestima do nosso povo, quanto pela sua capacidade de gerar empregos e de atrair divisas para o país. Ou seja, encaramos a cultura em todas as suas dimensões, da simbólica à econômica. Vem daí o nosso entendimento da cultura como uma das preocupações centrais do Estado (*apud.* ALVES, 2011, p.255).

No entanto, como produzir uma política cultural congruente com os conceitos e princípios explicitados? A resposta do MinC para essa questão foi a criação do “Programa Arte, Educação e Cidadania”, ou simplesmente “Cultura Viva”. Na ocasião do lançamento do programa, em 2004, Gilberto Gil o definiu como: “intervenções agudas nas profundezas do Brasil rural e urbano, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local”. (*apud.* ALVES, 2011, p.263). Oficialmente o programa é descrito como:

Uma rede orgânica de criação e gestão cultural, mediado pelos Pontos de Cultura, sua principal ação. A implantação do programa prevê um processo contínuo e dinâmico, e seu desenvolvimento é semelhante ao de um organismo vivo, que se articula com atores preexistentes. Em lugar de determinar (ou impor) ações e condutas locais, o programa estimula a criatividade, potencializando desejos e criando um ambiente propício ao resgate da cidadania pelo reconhecimento da importância da cultura produzida em cada localidade (BRASIL, 2005, p.18).

Através de convênios, o Programa distribuiu recursos – um total de 185 mil reais, parcelados semestralmente durante 2 anos - para cada projeto e iniciativa vencedora dos editais ofertados. Nestes últimos os objetos de “investimento” são solicitados de maneira “aberta”, sem estabelecer de modo *a priori* quais os tipos de ação precisam ser realizados diretamente. No entanto, possuem um público prioritário. Entre eles estão: populações de baixa renda, adolescentes e jovens adultos em situação de

vulnerabilidade social, estudantes da rede básica de ensino público, habitantes de regiões e municípios de grande relevância para a preservação do patrimônio histórico, cultural e ambiental brasileiro, comunidades indígenas, rurais e de remanescentes quilombolas, agentes culturais, artistas e produtores, professores e coordenadores pedagógicos da educação básica e militantes sociais que desenvolvem ações de combate à exclusão social e cultural (BRASIL, 2005). Em síntese, buscava intervir nos espaços onde convergiam necessariamente uma produção simbólica periférica – no âmbito dos mercados culturais transnacionais – e os territórios economicamente desprivilegiados.

Em 2005 o programa era composto de cinco ações. A primeira delas é sua ação prioritária, o Ponto de Cultura. Designado (BRASIL, 2005) como uma referência para uma rede horizontal de articulação de agentes culturais que impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, eles prescindem de um modelo único. Não precisam ter instalações físicas ou padrão de atividades e programação. “Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e comunidade” (BRASIL, 2005, p.20). De forma complementar, o projeto operou também a criação de “Pontões”, espaços culturais geridos em consórcios pelos pontos de cultura, destinados a articulação e adensamento das redes locais. Em 2014, segundo as informações prestadas pelas prefeituras ao IBGE, existiam 3.422 pontos de cultura no Brasil (IBGE, 2015).

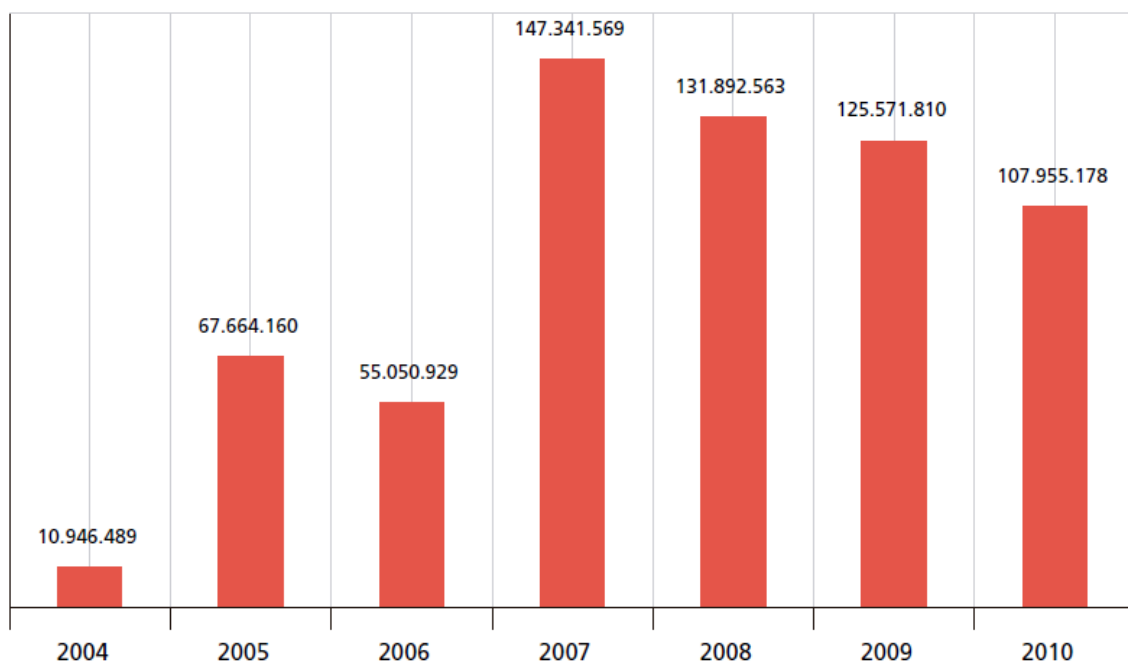
Concatenados aos pontos de cultura temos outras quatro ações. O “Agente Cultura Viva” busca fomentar geração de renda e profissionalização no setor cultural através da sensibilização de jovens, articulando-os aos Pontos de Cultura. “Cultura Digital”, por sua vez, é a ação que objetiva dar visibilidade e circulação à produção dos Pontos. Os princípios dessa ação foram amplamente debatidos anteriormente. De maneira geral, ele articula ações de Software Livre, Metareciclagem e empoderamento de tecnologias midiáticas, como projetos de produção audiovisual e musical. Já a Escola Viva é a ação que integra os Pontos à escola “de modo a colaborar para a construção de um conhecimento reflexivo e sensível por meio da cultura” (BRASIL, 2005, p.26). E finalmente, o “Griôs, Mestres de Saberes”, ação dedicada a integração dialética entre tradição, memória e ruptura, através da criação de projetos de diálogo intergeracionais e multissetoriais, tendo como referência “mestres” de diversas culturas tradicionais (BRASIL, 2005).

O Programa busca atender a uma complexa cadeia de demandas que se arrastavam há décadas - desde a dinamização do setor cultural. No entanto, estas só passam a poder ser construídas efetivamente como problemas do Estado através de dois eixos fundamentais. De maneira mais explorada até agora, a partir das mudanças conceituais, elaboradas através das gerações de intelectuais, agentes públicos e militantes da cultura. Estas disputas não ocorreram de modos meramente formais, ou acadêmicos. É fruto de debates, correlações de força, convergências e, especialmente, de uma acirrada disputa sobre os sentidos da *brasilidade*.

O segundo eixo de condições depende precisamente da realização do primeiro. Referimo-nos aqui da possibilidade de variados setores da sociedade questionarem e elaborarem propostas sobre o funcionamento de políticas culturais que interferem necessariamente no modo como expressam sua própria narrativa identitária. Ou seja, não só compreender que fazem parte deste novo complexo panorama de construções identitárias diversas e plurais, mas também que nessa configuração o protagonismo da produção de símbolos foi invertido, a base dessa cadeia produtiva agora se torna responsável pela execução e problematização do processo no qual estão inseridos. O desenvolvimento da política cultural do Governo Lula dependeu do estabelecimento destas condições.

O Programa acabou por se configurar como uma das principais ações do MinC no período entre 2004 e 2010. Financeiramente o projeto alocou mais de 600 milhões de reais, sendo assim distribuídos:

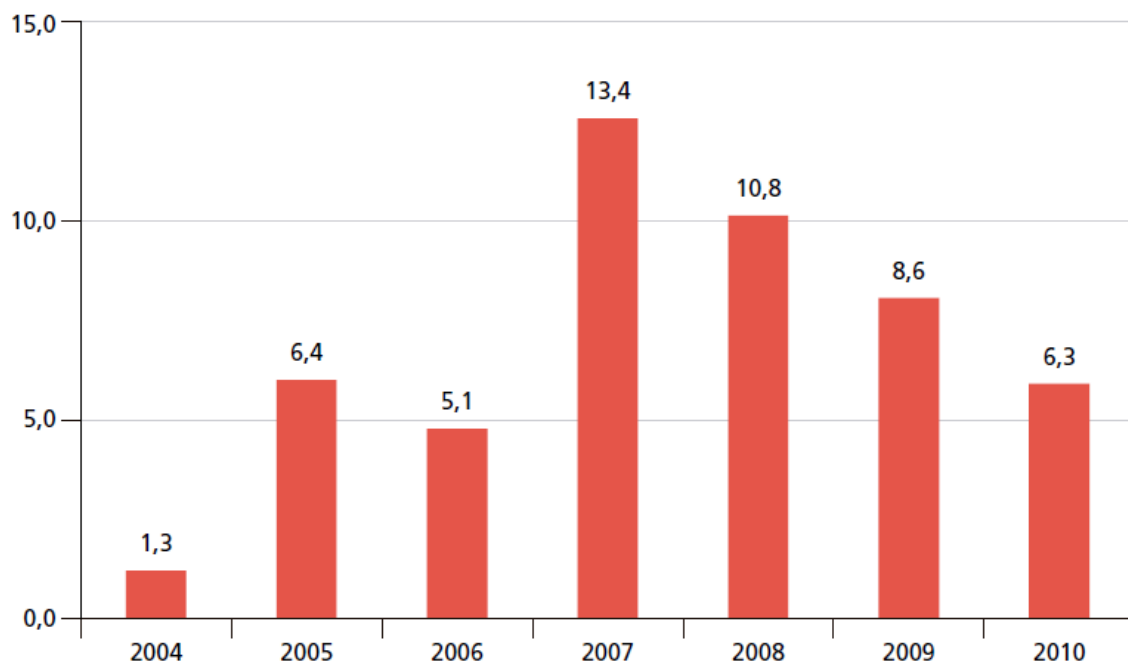
Gráfico 09 – Recursos executados pelo Programa Cultura Viva (2004-2010)



Fonte: IPEA (2014)

Portanto, representou uma considerável parte do orçamento do MinC neste período. Este dado pode ser verificado no seguinte gráfico:

Gráfico 10. Participação dos recursos do Programa Cultura Viva no MinC



Fonte: IPEA (2014)

O Cultura Viva é fruto e articula uma complexa teia de demandas e princípios. A proporção de recursos que alocou evidencia a centralidade e o papel estratégico que o Programa e o setor representaram no projeto Estatal, assim como anunciado pelo ex-

presidente. De forma que, em 2014, o programa alcança outro patamar de institucionalização, tornando-se lei, a Política Nacional de Cultura Viva³³.

Em Alagoas, por diversos motivos, a política ressoou profundamente, provocando mudanças estruturais no setor. O acentuado caráter de distribuição e descentralização dos recursos financeiros do governo federal para a Cultura conduzido pelo Programa contribuir diretamente para a primeira dessas transformações. Este processo tem início ainda no Governo Lessa, quando Ticianely ocupava o cargo de Secretário. Segundo ele, Alagoas foi um dos primeiros Estados a serem beneficiados pelo Programa:

Porque o (Célio) Turino³⁴, que era o coordenador em Brasília, era do PCdoB na época - quando eu cheguei em Brasília ele era do PCdoB de Campinas. Ele disse “ ó, nós estamos elaborando isso, se prepare”. Aí sim, eu tomei vantagem sobre o resto do Brasil, por que nós somos os primeiros, nós levamos 30 pontos de largada, nós fomos o piloto. Ele veio aqui. Ainda me lembro do Turino chorando lá na Vila, no lixão. Ele olhou para a praia, olhou para o lixão e chorou, “rapaz, isso é um crime. Uma das vistas mais belas que vi na minha vida e aqui uma das mais feias”, o lixão, a miséria e a favela, não é? Então, o “Pontos de Cultura” era descentralizar dinheiro público - chegando em baixo -, você lembra da revolução que foi isso. Essa foi uma das grandes conquistas da visão sistêmica, que era na realidade uma grande jogada para botar dinheiro embaixo, tirar do Rio-São Paulo (TICIANELY, 2016).

O trecho da entrevista exemplifica de maneira ímpar o contexto de implementação do Programa em Alagoas. Num ambiente fortemente marcado pela desigualdade social, o volume de recursos empenhados pelo Cultura Viva encontra um fértil terreno de transformação. O diálogo com Célio Turino aconteceu na comunidade Vila Emater II (bairro Jacarecica), quando conheciam o trabalho que era desenvolvido pelo Fórum Lixo e Cidadania, fruto da Campanha “Crianças no Lixo, Nunca Mais”, da UNICEF. Pouco depois, nesse território foi implementado o Ponto de Cultura “Guerreiros da Vila”, uma parceria da Cooperativa de Catadores da Vila Emater (COOPVILA) e o Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu (CEASB). O projeto foi contemplado no primeiro edital do Cultura Viva, em 2005, propiciando condições para a realização de uma série de atividades na comunidade. Segundo o site da CEASB o Ponto de Cultura foi responsável por diversas ações voltadas para juventude da

³³ Instituída pela Lei nº 13.018, de 22/07/2014

³⁴ O Secretário de Programas e Projetos Culturais do MinC, um dos idealizadores do Cultura Viva.

comunidade, entre elas: Formação continuada e oficinas de música, de artes circenses, de letramento, de fotografia e de formação para o trabalho. As atividades tinham como objetivo o desenvolvimento da autonomia destes jovens, a criação de projetos coletivos e o desenvolvimento de postura participativa para o enfrentamento dos principais problemas que afligiam a comunidade.

Um segundo eixo de transformação propiciado pela disseminação do Programa em Alagoas se deu no campo conceitual. O Cultura Viva sintetiza e dimensiona a valorização da categoria identidade em sua longa história de construção, convergindo seus usos num amplo conceito que foi profusamente assimilado. A maior evidência desse fato é a natividade com a qual opera hoje associada à *diversidade* e *desenvolvimento* nos mais diversos territórios e comunidades. Das valorixás aos mestres de coco, dos hackers aos midialivristas, das dimensões mais eruditas às mais populares dos segmentos culturais, em todos a noção de identidade pulsa e mobiliza afetos – mesmo que em alguns casos se manifeste explicitamente em sua ausência. A penetração do Programa no “Brasil profundo” pode não ser a responsável por isso, mas com certeza marcou profundamente a história das identidades e das culturas no Brasil. Nesse sentido, Vinícius Palmeira salienta:

E a gente mergulhou nisso, por que todos nós, de uma certa forma, que vivíamos nas periferias do Brasil - como é o nosso caso, não é? A nossa linda periferia -, a gente absorveu aquele discurso e de uma certa forma animados, cada um no seu cantão, tentava fazer aquele “do-in” cultural. Eu na minha modesta posição dentro de uma secretaria, membro de uma equipe, comecei a trazer esses conceitos e essa maneira de pensar para dentro da gestão (PALMEIRA, 2016).

Mesmo nos seus primeiros anos de implementação, quando o Programa ainda não concentrava a quantidades de recursos que viria a executar – especialmente a partir de 2007 -, o Cultura Viva já formulava ações de grande impacto em Alagoas. Nos primeiros editais, no período em que o convênio ainda era realizado diretamente entre o MinC e as entidades – sem uma intermediação burocrática da SECULT -, foram contemplados os seguintes projetos alagoanos:

Quadro 20. Projetos de Alagoas selecionados nos primeiros editais do Cultura Viva

Ano	Título do projeto	Entidade	Cidade
2004	Lumiar	Associação Candeeiro Aceso	Arapiraca
2004	Circo-Escola Guerreiros da Vila	Centro de Educação Ambiental São Bartolomeu-	Maceió

		CEASB	
2004	Cultura Viva nos Quilombos	Instituto de Pesquisas Etnicas- IPE	Maceió
2004	Cultura para o Desenvolvimento	Associação dos Moradores e Amigos da Comunidade de Canafístula	Arapiraca
2004	Poleiro dos Anjos	Casa da Arte	Maceió
2004	Ponto de Cultura Ideário	Ideário Comunicação, Cultura e Educação Popular	Maceió
2004	Boi de Carnaval – Inclusão Social Através da Cultura	Círculo Cultural Anima Alagoana	Maceió
2004	Ecomuseu Comunitário Graciliano é um Graça	Projeto Graciliano é um Graça	Maceió
2004	Caminhos de São Francisco	Associação Amigos de Piaçabuçu - Olha o Chico	Piaçabuçu
2005	Corredor da Cultura	Prefeitura da Arapiraca	Arapiraca
2005	Encantando a Vida	Coralistas Associados IFAL	Maceió
2005	Quilombo Cultural dos Orixás	Núcleo de Cultura Afro Brasileira Iya Ogun-Té	Maceió
2005	Tecendo o Futuro	Águas Vivas: Homem - Meio Ambiente - Vida	Maceió
2005	Resgate de Saberes Populares	Fundação Casa do Penedo	Penedo
2005	Ponto de Cultura Kariri-Xocó: Raízes da Tradição	Associação Raízes da Tradição	Porto Real do Colégio
2005	ABC de Joana	Assoc. Teatral Joana Gajuru	
2005	Arte e Ação	Fundação Delmiro Gouveia – FUNDEG	Delmiro Gouveia
2005	Chã de Folgedos	FMAC	Maceió
2005	Meninos Guerreiros	Prefeitura de Piaçabuçu	Piaçabuçu
2005	Marechal em Movimento	Pref. de Marechal Deodoro	Marechal
2005	Pontão – Guerreiros Alagoanos	SECULT Alagoas	Maceió
2006	Campestre Cultural	Assc. Rádio Comun. Camp. FM	Campestre
2006	Centro Cultural Armazém do Circo	Assoc. Orquídeas de Fogo	Maceió
2006	Direito de Ser Feliz	Assoc. Comun. Morad. Capela	Capela

Fonte: Acervo pessoal de Catarina de Labouré

Como podemos perceber, uma vasta gama de expressões e segmentos são acomodadas entre os selecionados. Ações de artes cênicas e circenses com “Lumiar” e “Guerreiros da Vila”, de cultura digital no “Ponto de Cultura Ideário”, ações de cultura indígena com o “Raízes da Tradição”, de valorização dos folgedos como o “Meninos Guerreiros” e o “Chã de Folgedos”, de Cultura Negra com “Cultura Viva nos Quilombos” e “Quilombo Cultural dos Orixás”, de artesanato com o “Tecendo

Futuros”, entre outros. São projetos onde a atuação comunitária e a valorização dos seus elementos identitários estão completamente imbricados. A chancela e o ferramental propiciado pela premiação impulsionam decididamente as ações que estas instituições já realizavam, potencializando sua capacidade de expressão e a abrangência do seu impacto.

Por isso, os pontos de cultura são definidos por Edberto Ticianely como “a coisa mais avançada nessa área” (2016). O Cultura Viva se configura como uma política identitária “revolucionária” – especialmente em seus desdobramentos no campo das culturas populares - por inverter a lógica, até ali comum, das ações de valorização e fomento da identidade. Se antes estas mantinham uma dinâmica - herança folclorista - preservacionista e iminentemente paternalista, onde as instituições intervinham diretamente nos rumos e modos de expressão dos grupos culturais – buscando conservar sua *autenticidade* -, agora a autonomia e a diversidade passam a operar como eixos centrais dessas políticas, impulsionando estas iniciativas a experimentar novos caminhos, a buscarem novas soluções para os gargalos locais – a tecer narrativas identitárias coerentes com o universo no qual estavam efetivamente inseridos.

Um exemplo candente dessa dinâmica está inscrito no processo de crescimento do Ponto de Cultura Quilombo Cultural dos Orixás. O edital do Cultura Viva foi o primeiro no qual a entidade se inscreveu ao longo de sua história. Depois de selecionado, suas ações de valorização da cultura negra – utilizadas como estratégias fundamentais para o enfrentamento dos atos de intolerância religiosa da comunidade -, que eram anteriormente conduzidas por voluntários – os “filhos de santo” que frequentavam o terreiro que abrigava a instituição -, passaram a poder remunerar os instrutores e agentes culturais que por ali orbitavam. Esse “salto” qualificou as atividades que eram oferecidas, ampliou as condições de recepção de jovens da comunidade, possibilitou que estes agentes dedicassem mais tempo às ações, permitiu que novos serviços fossem oferecidos à comunidade (inclusão digital, cineclube, etc), ampliou a rede diálogos da entidade e, finalmente, viabilizou a inscrição da entidade e uma série de outros editais. (OLIVEIRA, 2016)

Os agentes culturais que participaram desse processo foram inseridos num universo de intensas relações de compartilhamento de experiências e intercâmbio. Participaram de múltiplos encontros, seminários e espaços de formação – formais e informais – fomentados nas redes de pontos. Esse ambiente facilita decididamente a

difusão de um novo repertório conceitual entre os agentes culturais que constroem cotidianamente esses pontos de cultura. Não à toa, Amaurício de Jesus, que foi coordenador do Ponto de Cultura Quilombo Cultural dos Orixás, foi uma das únicas vozes dissonantes - que viam no “cultural” o principal caminho para a construção identitária negra no ambiente escolar - na Sessão Ampliada da 4ª Comissão, em 2006 – apresentada no capítulo anterior. A peculiaridade de sua percepção provém de uma formação na qual os conceitos de identidade e cultura são disseminados como necessariamente conectados, como parte basilar de qualquer processo de desenvolvimento. No panorama nacional que se firmava no período, ele era um entre tantos outros militantes culturais que apresentavam um novo perfil de enfrentamento, que elaboravam outras estratégias de ação.

O modelo de agente cultural que ascende nesse contexto se mantém em frequente contato com os órgãos de cultura do Estado. Eles fazem parte de uma terceira transformação que se dá no período: uma aproximação definitiva entre as entidades e coletivos culturais da sociedade civil e os órgãos de cultura estatais.

Assim como exposto por Edberto Ticianely (2016) em entrevista, o primeiro edital de Pontos de Cultura inaugura uma nova forma do Estado dialogar com as entidades culturais de Alagoas. Num primeiro momento foi necessário que Vinícius Palmeira fizesse contato direto com cada um dos grupos organizados, falando da ação que estava por vir, convidando-os e convencendo-os da importância de se engajarem ao Programa. Vinícius Palmeira lembra que antes dos Pontos de Cultura, no âmbito da gestão de cultura “o que não existia eram as instituições, as entidades não estavam ali” (2016). Segundo Ticianely, inicialmente os grupos mantinham-se reticentes, não entendiam a razão de poderem pleitear os recursos já que não tinham nenhum tipo de relação de proximidade com os gestores de cultura que ocupavam o executivo. Segundo ele, foram necessárias reuniões para convencê-los do contrário.

Nos anos seguintes, especialmente na gestão de Osvaldo Viégas, essas transformações se aprofundam. No início de 2007 existiam 24 pontos de cultura em Alagoas, todos diretamente conveniados com o MinC. A partir de então houve uma modificação no trâmite burocrático, buscando flexibilizar os processos de prestação de contas do Programa, os pontos passaram a ser conveniados diretamente com o Estado no qual estavam inseridos – no final de 2014 a Rede de Pontos de Cultura de Alagoas já

reunia 88 entidades, entre pontos de cultura, de leitura e de economia solidária. Esse fato, por si só, colaborou para o aprofundamento dessa proximidade:

Eu nunca vi uma coisa mais bem bolada para envolver a responsabilidade de um gestor público e da sociedade com o mesmo foco, para um mesmo atendimento, com a mesma coisa. Eu nunca vi um projeto de parceria mais bem feito para você juntar (SALES, 2016).

A fala de Catarina de Labouré Sales, na época responsável pela condução do Cultura Viva em Alagoas, nos remete especificamente a esse novo tipo de relação que emerge no setor. O grande número de convênios e a dificuldade da comunidade cultural em lidar com os aspectos técnicos e contábeis necessários para prestar contas e dar continuidade ao projeto, também colaboraram para esta conformidade – o que pode se configurar como uma peculiaridade do seu encadeamento em Alagoas. Segundo a Superintendente, tornou-se necessário um acompanhamento intenso dessas entidades, ponto a ponto. Para o encaminhamento do Programa a equipe da Superintendência precisou se debruçar seriamente sobre os trâmites e empreender uma fiscalização cotidiana das ações que eram executadas. Segundo Catarina, a priori, o estabelecimento do convênio “era um tiro no escuro - a gente poderia estar jogando recurso na mão de uma associação que poderia simplesmente não dar o retorno, e o Estado ia ter que se responsabilizar por isso. Ele é responsável por isso” (SALES, 2016). No entanto, esse ambiente de constante acompanhamento, somado aos diversos encontros e reuniões demandadas pela organização do programa, delineou os contornos afetivos da relação dos agentes estatais e desta comunidade cultural. Foram estabelecidos laços que seguiam além dos espaços formais, mas que, ao mesmo tempo, contribuíram perceptivelmente para a inserção de segmentos e entidades, que antes mantinham-se distantes, para o processo de construção de políticas culturais em Alagoas.

A implementação do Cultura Viva em Alagoas teve que lidar, entretanto, com problemas estruturais dos órgãos de cultura do Estado. Inicialmente, por exemplo, a precariedade dos equipamentos culturais logo se apresentou como obstáculo para a performance da política pública. Um exemplo dessa tensa configuração está na implementação do primeiro Pontão em Alagoas. O Pontão Guerreiros Alagoanos foi implementado no CENARTE e tinha como principal função oferecer suporte, formação, mobilizar e mediar as relações entre os Pontos de Cultura da Rede Alagoana. No

entanto, os recursos voltados para estes fins foram, em parte, comprometidos para a estruturação da instituição:

Grande parte dos recursos do Pontão era exatamente para manter uma estrutura física do CENARTE, que era totalmente sucateado, uma ruína - para ter reforma. Então fez reforma, botou o Laboratório multi-meios, que eram os computadores - tudo aquilo ali foi montado. Até coisa da secretaria, sala de professores foi montada com o Pontão. Artes Plásticas, aqueles cursos da Vânia... enfim. O CENARTE só tinha corpo técnico, ou seja, funcionário, as professoras de balé - que não davam conta. (...) tudo que você vê ali foi com recurso do Governo Federal junto com o do Estado. Governo Federal deu duas partes, e o Estado uma. Tudo ali, se você vê uma cadeira, um birô novo, um violão (...) tudo que você vê no CENARTE, inclusive aqueles cursos maravilhosos que você via acontecendo (SALES, 2016).

As atribuições, objetivos e metas do Pontão foram elaboradas e submetidos ainda na gestão de cultura do Governo Lessa, algumas destas, portanto, não convergiam com o modo de administração da gestão de Osvaldo Viégas. Catarina de Labouré atribui parte das dificuldades de execução do projeto ao próprio planejamento da ação - este realizado num momento de grande pressão, onde a oportunidade de o Estado ser beneficiário do Programa estava diretamente condicionada à velocidade de entrega deste projeto do MinC.

Essa posição da SECULT diante do Governo Federal nos remete a outra dificuldade enfrentada pelo órgão - já na nova gestão. O grande volume de ações conduzidas pelo MinC no período, pressionava diretamente os órgãos de cultura dos Estados. Em Alagoas, a histórica falta de institucionalização do setor, somado à necessidade de usufruir das repasses financeiros federais, criou um ambiente de constrangimento à performance e sobrecarregou o limitado corpo de agentes estatais do setor. Esse tipo de relação foi formatada diversas vezes. Catarina de Labouré (2016) nos relata, por exemplo, as dificuldades de execução do “Projeto Capacitação Técnica de Artistas, Técnicos e Produtores de Espetáculo”, proposto pela FUNARTE e que apareceu como uma oportunidade inadiável para o Estado. No entanto, é justamente no Cultura Viva que essa dificuldade se revela de maneira mais clara. Segundo a Superintendente, Alagoas só tinha 20 pontos conveniados no início da gestão. Os diversos Estados ampliavam continuamente sua rede de pontos de cultura, e o Governo Federal queria que a SECULT assumisse novos pontos. “Só que no começo eles

queriam que o Estado conveniasse 50 (novos) pontos. O Osvaldo disse ‘não! Eu não tenho condições de dar nem o suporte que a gente dá no pontão’” (SALES, 2016). Após uma série de negociações, Osvaldo Viégas conseguiu que o município de Arapiraca assumisse a responsabilidade por conveniar 10 novos pontos, e a SECULT se responsabilizou por mais 20:

Mas enquanto os outros Estados conveniavam 100 pontos, 180 - São Paulo 300! -, o outro Estado 30, o outro 40, eu acho que Alagoas foi um dos únicos que teve pé no chão e disse “vamos conveniar o que a gente pode. A gente por muito tempo foi exemplo na nacional, de gestão (SALES, 2016).

Mesmo assim, para a ampliação da rede, Catarina de Labouré teve que abrir mão de vários outros programas da SECULT que gerenciava na época, encaminhando-os para outros setores, mas, inevitavelmente desfalcando o conjunto de ações que vinham sendo executadas até ali. Um nuance que evidencia a postura de passividade que a SECULT foi constrangida – especialmente por sua evidente dependência dos recursos federais – a assumir diante das proposições MinC – tornando-se uma espécie de satélite de execução local das políticas prescritas pelo Ministério.

O fato demonstra, ainda, que se os órgãos de cultura do Estado tivessem melhores condições de institucionalização no período, o Cultura Viva – assim como outros programas federais - poderia ter sido catalisador de uma dilatação de maior extensão do setor cultural alagoano, já que uma considerável quantidade de entidades culturais se manteve à margem desse processo em Alagoas. Ao mesmo tempo, é preciso compreender que essa condição é efeito de um processo histórico de longa duração, não só das dificuldades de institucionalização e burocratização que Alagoas viveu ao longo do século anterior, mas especialmente, das dificuldades de penetração do repertório discursivo UNESCO nos oito anos anteriores, no período de governo de Ronaldo Lessa. Se o aparato burocrático-estatal voltado para Cultura tivesse assimilado anteriormente as demandas surgidas no âmbito das minorias étnicas e das lutas identitárias da diversidade, uma série de dispositivos burocráticos, dinâmicas e interlocuções já estariam incorporadas à SECULT, possibilitando assim que o momento ápice de repasses federais fossem melhor aproveitados pela gestão estadual, o que acabou por ocorrer parcialmente.

De qualquer modo, a implementação do Cultura Viva em Alagoas trouxe para o horizonte de expectativas dos agentes culturais de múltiplos segmentos outro paradigma

de relação com o Estado. Normatizou a distribuição de vultosos recursos financeiros num território em que a “*política de balcão*” ainda se mantinha como principal forma de distribuição de recursos. Paulatinamente os agentes culturais que passaram por esse processo moldaram sua forma de demandar e de colaborar para construção de políticas culturais em Alagoas, inserindo-os em uma complexa configuração de lutas e constituições identitárias – no final de 2014, a profusão destes encadeamentos provocou, por exemplo, o nascimento do Movimento Cultural de Alagoas (MovA), grupo de militantes que congrega segmentos e perfis distintos de agentes culturais em torno das pautas de elaboração e reivindicação de políticas públicas de cultura.

4.2.4. *Novos espaços de reivindicação*

A acomodação de novas categorias e segmentos identitários à esfera de atuação dos órgãos de cultura do Estado ao longo dessa gestão, provocaram também deslocamentos estruturais no modo de organização político do setor. A assimilação – mesmo que parcial – do *repertório discursivo UNESCO* engendrou um novo espaço de tensão entre o Estado e os agentes culturais que passaram a fazer parte dessa configuração. Em grande medida, o ambiente de formação desse novo perfil de militante cultural se deu na intersecção dos processos promovidos pelas políticas culturais do MinC e suas repercussões estaduais. A somatória de programas, seminários, fóruns e espaços de participação social abriram portas, descentralizaram poder e despertaram engajamentos nos diversos segmentos culturais. Nesse trabalho apresentamos uma parcela desse processo: a importância da Rede Olhar Circular para o início do engajamento dos realizadores audiovisuais nas lutas políticas locais; o papel dos Pontos de Cultura na diversificação dos segmentos culturais que faziam interface com o aparato burocrático-estatal; e a lenta assimilação dos elementos identitários do universo negro ao campo das culturas populares através do RPV, Cultura Viva e da recente política de patrimônio imaterial.

Gradualmente, os agentes culturais advindos destes universos passam a integrar os mesmos espaços de disputa e construção de políticas culturais no Estado. Este conjunto de novos militantes começa a frequentar as conferências municipais, estaduais e nacionais, ampliando seus horizontes de demandas e auxiliando-os na formulação de intervenções no âmbito estadual. A estrutura sistêmica assumida pelo setor, somada aos princípios de participação adotados, acarreta movimentos de descentralização do poder,

possibilitando que estes agentes participem de processos decisórios e conquistem espaços de representação em seus respectivos segmentos – os conselhos municipais de política cultural, os colegiados setoriais e o Conselho Nacional de Política Cultural são as instâncias de maior destaque nesse sentido. Os deslocamentos propiciados pela nova estrutura de poder, possibilita crescimento do valor de dignidade dos agentes do setor, que passam a estabelecer disputas por direitos culturais – nesse momento estes aparecem mais claramente no horizonte de possibilidades desses agentes.

À medida que esta cadeia de interdependência (ELIAS, 1990) se diferencia, estes agentes passam a compartilhar mais cotidianamente sentidos, experiências e soluções. O primeiro momento que esta convergência aparece com maior clareza é na única Audiência Pública realizada pela 4ª Comissão (de Educação, Saúde, Cultura e Turismo) que, efetivamente, tem como pauta as questões da esfera cultural. O título oficial registrado nos autos da Assembleia legislativa denuncia a imprecisão da recepção do evento: “Audiência Pública para discutir os Movimentos Populares e os Pontos de Cultura em Alagoas” – Algumas das falas oficiais supõe que a pauta oficial está relacionada ao Cultura Viva, outros à Lei de Incentivo Fiscal à Cultura ³⁵-, ocorrida em 03 de junho de 2011.

A ação foi proposta pela Rede Alagoana de Pontos de Cultura, o Fórum Permanente de Cultura e a Articulação pela Cultura Popular e Afro, recepcionada na ALE pelos deputados Judson Cabral e João Henrique Caldas, ambos integrantes da 4ª Comissão. A audiência é fruto da convergência duas grandes pautas que emergem no período: o risco de interrupção do Cultura Viva na entrada do Governo Dilma e a letargia do processo de encaminhamento da Lei de Incentivo à Cultura em Alagoas. Na mesa, com direito a fala oficial, além dos referidos deputados estiveram: Osvaldo Viégas (SECULT), Paula Sarmiento (presidente da FMAC), Fábio Lima (Chefe da RR/NE do MinC), Reinaldo Freire (FUNARTE/NE), João Luís Soares (representante Articulação pela Cultura Popular e Afro-Alagoana) e José Marcone Correia de Lima (representante da Rede Alagoana de Pontos de Cultura).

Os contornos das percepções conceituais e identitárias dos poucos parlamentares presentes na audiência são anunciados na fala inicial do Deputado Fernando Toledo, que preside a sessão:

³⁵ A divulgação realizada no blog do MinC/NE apresenta como pauta a questão da lei de incentivo.

Antes de passar a palavra aos debatedores, a Mesa registra os Grupos Folclóricos representados aqui na Assembleia Legislativa: CEPA Quilombo, Coletivo Afrocaeté; Filhos do Axé; Maracatu A Corte de Airá. (...) Afoxé Oju Omim Omoerewá; Maracatu Raízes da Tradição; Núcleo Cultural Zona Sul; Associação dos Cordelistas e Artes Afins de Alaogás; Pastoril Revordar é Viver; Coco de roda Sensação; Casa de Iemanjá; Coco de Roda Pedro Teixeira (TOLEDO, 2011).

Em seu repertório discursivo cultura e folclore são equivalentes. Grupos militantes do campo da cultura negra são descritos, mais de uma vez, como folclóricos. Entre os parlamentares, este discernimento é contínuo, em todas as manifestações de fala por estes proferida os termos “resgate”, “esquecimento”, “raízes”, “tradição” e “valores” estiveram presentes, conferindo o tom folclorista de suas perspectivas.

Entre os agentes culturais que participaram, no entanto, a razão é inversa. Em 2011, o repertório discursivo da *diversidade* já ressoava na grande maioria de suas falas. De maneira sintética, Marcone Correia, representante da Rede de Pontos de Cultura, expressa os deslocamentos conceituais que já estavam em operação:

Queremos direito garantido do fazer cultural que privilegia a riqueza de todas as linguagens que envolvem o nosso povo das comunidades, dos sítios, dos bairros periféricos, das aldeias, dos quilombos e das cidades. Queremos ampliar o acesso aos espetáculos, aos grandes músicos, artistas, palhaços, capoeiristas, e queremos a ressignificação dos Maracatus, do Coco, do Bumba-meu-boi, da Ciranda e do Guerreiro. (...) Queremos contar um pouco dessa história, para que juntos possamos dar continuidade a esta narrativa de transformação da cultura brasileira, de baixo para cima. (...) Somos um Movimento Estadual de Pontos de Cultura, que desde 2006 vem, sistematicamente, realizando Encontros Estaduais e Interestaduais, e participando dos Encontros Nacionais, no propósito de pensar e promover estratégias e ações que fortaleçam, cada vez mais, o desenvolvimento social, cultural e econômico de nossas comunidades (CORREIA, 2011).

Os grupos do universo da cultura negra, por sua vez, são maioria. Protagonizam diversas reivindicações. O grupo denominado Articulação Pela Cultura Popular e Afro-Alagoana concentra grande parte destes, uma diversidade de segmentos que são representados por Mãe Vera (Ialorixá), Sirlene comes (capoeirista), Mestre Conde Lac (Representante da Federação do Conselho Estadual de Mestres de Capoeira do Estado de Alagoas), Denivan Costa de Lima (Presidente da Federação Alagoana de Capoeira), Nonato Lopes (Núcleo Cultural Zona Sul), entre outros:

A Articulação pela Cultura Popular e Afro-Alagoana é formada pelos bairros do Vergel com o Núcleo Cultural da zona Sul; Bom Parto, com Quintal Cultural; Jaraguá com o Maracatu Coletivo Afrocaeté; Sítio São Jorge com Maracatu A Corte de Airá, Eustáquio Gomes com o Maracatu Raízes da Tradição de Abassá de Angola (LOPES, 2011).

Como fica claro em sua denominação, o movimento disputa os padrões de autenticidade da cultura de Alagoas. Defendem uma *cultura popular* que está tomada por referências identitárias afroalagoanas, que se declaram como tal e utilizam suas respectivas referências simbólicas. Ao descrever os objetivos do movimento Nonato Lopes manifesta:

A cultura periférica destaca-se e tem o seu foco dos Movimentos Culturais, como capoeira, teatro, artes cênicas, arte visual, os blocos de frevo, as escolas de sambas, literatura e patrimônio. O Nosso objetivo é reivindicar e tornar legítima as Políticas Públicas existentes no Estado (LOPES, 2011).

Suas reivindicações são orientadas para a implementação de políticas culturais que destinem recursos e estabeleçam condições de expressão para os grupos culturais, afro e populares da periferia de Maceió. Como percebemos, o conjunto de elementos mobilizados, assim como a dimensão política que englobam, em muito se aproximam do universo de sentidos aglutinados pela matriz identitária *anfíbio-lacustre*. Em conformidade com esse aspecto, comemorando os avanços políticos desse estrato dos agentes do setor, Edson Bezerra expõe:

Estamos de parabéns nesta manhã por estar todos reunidos aqui, e acho que, pela primeira vez, a Cultura Popular invade esta Casa. (...) E eu digo a vocês, que enquanto essa Cultura Popular negra, essa Cultura Popular forte não for vigorosa, não for visibilizada, nós ainda padeceremos muito. Viva Zumbi! Viva os negros alagoanos! Vita todos os homens de boa vontade! (BEZERRA, 2011).

É preciso evidenciar, no entanto, que na audiência pública os tensionamentos no sentido de valorização dos atributos identitários não protagonizaram grandes discussões. Os trechos que expusemos somam, basicamente, o total das manifestações que mobilizam aspectos relacionados à identidade como recurso para o debate. As reivindicações sobre a necessidade de ampliação dos recursos voltados para o setor, para ações de fomento e pela continuidade do Programa Cultura Viva dominaram as discussões. De forma equivalente, as ponderações e respostas dos gestores públicos seguiram a mesma lógica: anunciaram os avanços orçamentários, lembraram os

editais já lançados, justificaram problemas de execução e anunciaram futuras ações. Em verdade, os poucos recursos para cultura é que protagonizaram a audiência pública.

Nos anos seguintes, entretanto, as reivindicações dos militantes do setor assumem outras direções. As pautas de ampliação de participação e as críticas à dinâmicas operadas pela gestão de cultura do Estado passam a concentrar suas preocupações. Podemos perceber essa configuração em dois momentos distintos. O primeiro deles foi articulado pelo “Fórum Livre Estadual de Política Cultural”, grupo constituído pelos delegados eleitos no processo de constituição do CNPC em 2013³⁶, reunindo representantes setoriais dos fóruns do “Artesanato”, “Livro, Leitura e Literatura”, “Design”, “Teatro”, “Patrimônio Imaterial”, “Música”, “Culturas Populares” e “Dança”. Após uma série de reuniões os representantes protocolaram na SECULT uma proposta de mudança no Conselho Estadual de Cultura, reivindicando a ampliação do grau de participação social – solicitando a paridade entre representantes governamentais e representantes eleitos pelos segmentos culturais – e a renomeação do mesmo para Conselho Estadual de Política Cultural. Em resposta à solicitação, o despacho de Cleonilson Silva (Superintendente de Fomento e Apoio à Produção Cultural), em 26 de abril de 2013, enfatiza que “a criação do Sistema Estadual de Cultura precede as alterações não apenas na composição do Conselho Estadual de Cultura, como de suas atribuições” (SILVA, 2013, p.3), apontado para a necessidade do processo ser realizado somente depois da IV Conferência Estadual de Cultura. Na ocasião, no entanto, a “dinâmica da coordenação das atividades da conferência estadual gerou tensões que resultaram em moções de repúdio da plenária” (LIMA, 2015, p.87). É importante salientar que até o final do Governo Teotônio Vilela, não foram encaminhadas alterações no CEC.

O segundo momento em que podemos verificar mais claramente o tensionamento das relações entre a SECULT e os agentes culturais do setor, foi conduzido inicialmente por agentes ligados ao setor audiovisual, incorporando em seguida militantes de diversos outros segmentos. No ato de seu nascimento, o movimento intitulado “Quebre o Balcão”, lançou o manifesto:

Os cineastas de Alagoas divulgam este documento para manifestar sua indignação com o retrocesso do GOVERNO DO ESTADO DE

³⁶ Segundo os dados levantados por Cleonilson Silva (2014), Alagoas foi o segundo Estado que mais elegeu delegados no pleito, somando um total de 45 representantes, atrás apenas de São Paulo, que elegeu 55.

ALAGOAS em sua política de fomento ao setor, que atualmente recua de um processo democrático para aderir à velha política de balcão ao patrocinar diretamente com verba pública um longa-metragem nacional, ao mesmo tempo que alega não possuir recursos nem previsão para lançar o 3º Prêmio de Fomento à Produção Audiovisual em Alagoas, principal e única via de incentivo à cultura através de editais no Estado (QUEBRE O BALCÃO, 2013).

Na carta pública os militantes referem-se ao filme “Olhar de Nise”, de direção do alagoano Jorge Oliveira e de Pedro Zoca. O longa recebeu patrocínio do governo estadual no valor de R\$ 200 mil. O movimento reivindicava o lançamento de uma nova edição do Edital “Prêmio de Fomento à Produção Audiovisual em Alagoas”, que na época havia tido sua última edição em 2011. O encadeamento dos protestos e posicionamentos coletivos do período, culminam na abertura de um processo no Ministério Público Estadual de Alagoas (MPE/AL), tendo como objeto a acusação de improbidade administrativa na gestão do Fundo de Desenvolvimento de Ações Culturais (FDAC). Após o encaminhamento das respectivas justificativas e explicações o MPE/AL optou pelo arquivamento do processo.

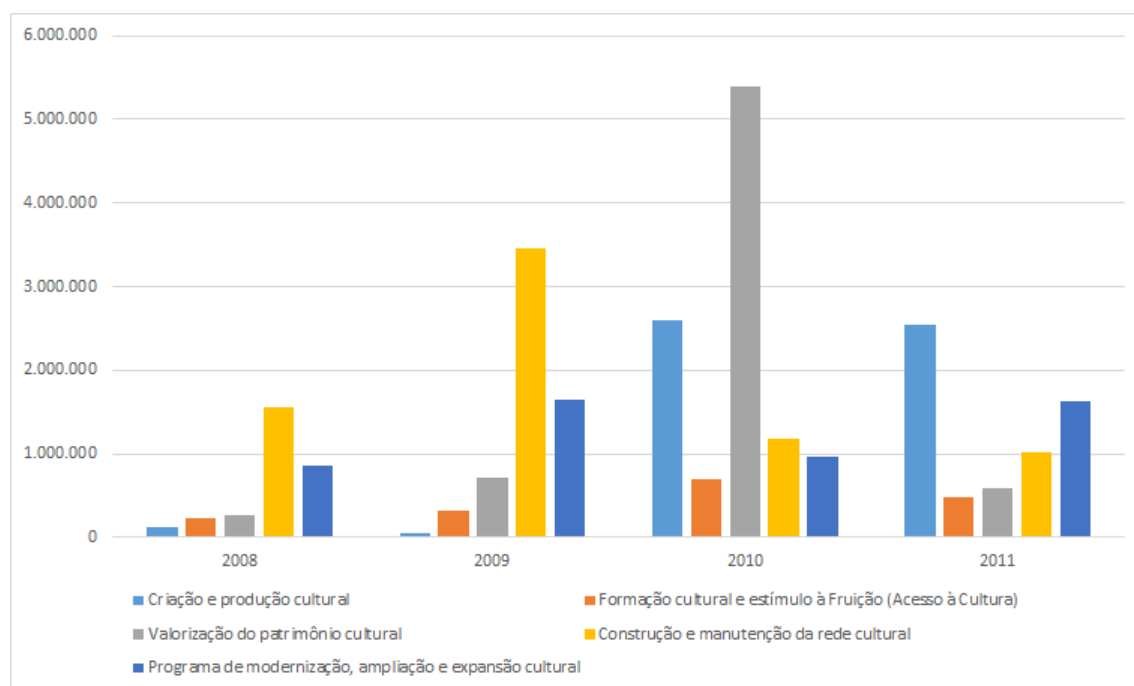
No nosso espectro de análise, entretanto, estes tensionamentos são indícios de configurações mais amplas. Como se pode notar, existiam incongruências entre os fundamentos e diretrizes que orientavam a ação dos militantes do setor, e o modo com o qual a SECULT conduzia as políticas culturais no Estado. Mas, como pudemos elencar anteriormente, os códigos e referências conceituais que moldaram tanto estas políticas, quanto o perfil destes agentes, foi o mesmo – a densa gramática conceitual disseminada pelo MinC a partir de Gilberto Gil. De forma mais enfática, podemos dizer que as diretrizes e dados que municiaram os embates entre estes movimentos e os agentes estatais desta gestão foram disseminados através dos programas conduzidos pela própria SECULT. Existia uma clara discrepância entre as narrativas presentes no alinhamento do órgão de cultura ao panorama nacional, e uma parcela considerável sua gerência cotidiana.

4.3. A fragilidade e o decalque das políticas de identidade em Alagoas

Como veremos a seguir, estes tensionamentos institucionais não são reflexos de simples discordâncias conceituais ou políticas. Claro, estas fazem parte dessa configuração e são comuns nesse tipo de interface. No entanto, de fato, existiu uma lacuna evidente entre as ações propostas pela SECULT e os desdobramentos de suas

respectivas execuções. De forma objetiva, podemos verificar isso recordando as previsões de distribuições orçamentárias e prioridades estabelecidas no PPA que apresentamos aqui anteriormente no Quadro 12. No planejamento da SECULT os programas de Valorização do Patrimônio Cultural e Construção e Manutenção da Rede Cultural conservavam um equilíbrio de investimentos, mantendo uma porcentagem muito próxima no orçamento, 34% e 36% respectivamente. Como vemos no gráfico a seguir, a efetiva execução orçamentária em muito se afastou de sua previsão:

Gráfico 11. Distribuição de execução orçamentária por programa



Fonte: elaboração do autor.

No gráfico não ficam explícitas tendências ou lógicas de desenvolvimento que possamos elucidar de maneira simples. Primeiramente, verificamos o claro desequilíbrio entre os valores investidos nos citados programas. Enquanto na maioria dos anos o programa de Construção e manutenção da rede cultural se mantém superior, em 2010 o de Valorização do patrimônio cultural toma uma proporção 5 vezes maior que o primeiro. Para analisarmos de maneira profunda essa questão, assim como, para ter maior clareza sobre a distribuição de recursos em um programa que apresenta especial importância para o debate que aqui sustentamos, vejamos a execução orçamentária do programa de Valorização do patrimônio cultural:

Quadro 21. Execução orçamentária do programa Patrimônio Cultural até 2011

Patrimônio Cultural	2008	2009	2010	2011
---------------------	------	------	------	------

Valorização do Patrimônio Imaterial	206.891	98.500	0	0
Educação Patrimonial	28.505	1.000	272.000	0
Restauração de Bens Tombados	0	500.00 0	0	33.745
Apoio a Festas Populares	35.139	120.00 0	134.054	0
Bolsas Registro do Patrimônio Vivo	0	0	215.240	242.83 5
Restauração da Catedral Diocesana de Penedo	0	0	428.016	190.80 7
Restauração da Catedral Metropolitana de Maceió	0	0	1.228.21 1	93.318
Restauração do Palacete Barão de Jaraguá	0	0	1.587.40 1	30.426
Implantação de Escolas de Artes e ofícios	0	0	181.010	0
Restauração do Arcebispado de Maceió	0	0	1.111.10 6	0
Restauração da Igreja dos Martírios	0	0	0	0
Restauração da Igreja Nossa Senhora do Ó	0	0	0	0
Restauração do Palácio Floriano Peixoto	0	0	0	0
Restauração do Sítio Histórico de Penedo	0	0	500.000	0
Restauração da Igreja Nossa Senhoras dos Homens	0	0	0	0
Sistema Estadual de Indicadores Culturais	0	0	1.116	0
TOTAL	270.535	719.50 0	5.386.42 5	591.13 1

Fonte: elaboração do autor.

Novamente percebemos grande distorções com relação ao que havia sido programado pelo PPA. Se anteriormente, Quadro 12, a ação “Apoio as festas Populares” praticamente monopolizava a programação orçamentária, em sua execução ela rivaliza com “Valorização do Patrimônio Imaterial”. Este último não concentra grandes somas, o orçamento executado é, basicamente, o que é gasto anualmente com as bolsas do RPV, fato que é comprovado quando percebemos que a ação deixa de empenhar valores quando a nova alínea, “Bolsas Registro do Patrimônio Vivo”, passa a compor a agenda financeira.

Estes números nos falam do tipo de política de patrimônio imaterial que foi conduzida pela SECULT no período. Entre todas as possibilidades e ações de valorização desse patrimônio, que vão desde a implementação de planos de salvaguarda, a constituição de fundos financeiros específicos, a implementação de políticas transversais direcionadas às culturas populares (ALVES, 2013), entre outras, a única efetivamente implementada – ainda que de modo problemático – foi a concessão de bolsas para pessoas físicas, mesmo assim, sem oferecer alternativas ou condições para que estes Mestres efetivamente possam transmitir seus saberes – deste modo, a política que toma forma beira ao paternalismo folclorista.

Mesmo no período subsequente, quando a lei do registro de bens culturais de natureza imaterial é implementada, a ação estatal não passa a mobilizar recursos nesse sentido. Apesar de estar ausente nesse quadro, nos anos seguintes a alínea de patrimônio material mudou apenas sensivelmente, assumindo as seguintes os seguintes índices: 2012 (R\$0), 2013 (R\$49.410) e 2014 (R\$385.795), estas últimas verbas, entretanto, não configuram ações ou projetos autônomos de iniciativa local, são advindas de um projeto do IPHAN Nacional, realizado em parceria com a SECULT: “Identificação e Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial de Alagoas”. Nosso percurso até aqui nos esclarece: a esfera do patrimônio imaterial se configurou como principal repositório das discussões e ações relacionadas a identidade, memória e “autenticidade” no Brasil, contudo, seu desdobramento local foi fragmentário e parcial.

Retornando ao Quadro 19, verificamos que o seu maior contraste, no entanto, está no ano que já havíamos citado. Em 2010 ações de patrimônio material concentram quase 5 milhões de reais, algo que se distancia inteiramente do planejamento realizado no PPA. Apesar do claro destaque destas ações nesse ano, o que podemos perceber é que as ações dessa categoria tomam uma dimensão significativa nessa gestão.

Quadro 22. Bens materiais tombados no período entre 2007 e 2014

Ano	Município	Bem tombado
2007	Maceió	Antiga Sede do Arcebispado
2008	Maceió	Teatro Deodoro
2009	Maceió	Palácio Marechal Floriano Peixoto
2009	Mata Grande	Antiga Cadeia de Mata Grande
2009	Pão de Açúcar	Paço Imperial
2009	Maceió	Museu da Imagem e do Som de Alagoas

2009	Maceió	Antiga Sociedade Perseverança
2010	Passo do Camaragibe	Casa centenária onde nasceu Aurélio Buarque de Holanda
2010	São Miguel dos Campos	Palacete da Baronesa
2011	Maceió	Prédio sede da Associação Comercial de Maceió
2011	Pilar	Antigo Cine Pilarense
2013	Maceió	Coleção Perseverança do Instituto Histórico de Alagoas
2013	Viçosa	Casa da Cultura de Viçosa
2014	União dos Palmares	Escola Estadual Rocha Cavalcante
2014	Maceió	Igreja Nossa Senhora da Guia

Fonte: ALAGOAS (2014)

A lei de proteção ao patrimônio histórico e cultural do Estado é de 1985. Nos 20 anos que compreendem o período entre a publicação desta lei e o fim do Governo Lessa foram tombados 32 bens materiais. Nos oito anos dessa gestão foram concluídos 15 processos de tombamento. Uma taxa de crescimento de quase 50% em relação ao total anterior, o que denota a intensidade e a concatenação de esforços que possibilitaram este salto. Juntamente aos tombamentos, uma série de ações de restauração foram também realizadas neste período, sendo responsável por boa parcela dos empenhos realizados pela SECULT:

Quadro 23. Bens restaurados entre 2007 e 2014

Município	Bem restaurado
Maceió	Biblioteca Pública Estadual Graciliano Ramos
Maceió	Teatro Deodoro
Maceió	Antiga Sede do Arcebispado de Maceió
Maceió	Catedral Metropolitana de Maceió
Penedo	Catedral Diocesana de Penedo
Maceió	Palácio Marechal Floriano Peixoto

Fonte: ALAGOAS (2014)

Estas ações são delineadas num tradicional espaço do debate sobre Patrimônio cultural no Brasil. Como sublinhamos no primeiro capítulo, elas fazem parte da esfera que se convencionou chamar de “Patrimônio de pedra e cal” – a preservação do patrimônio edificado -, dimensão que por muito tempo monopolizou a ação estatal cultural no Brasil. Como sabemos, os investimentos na área ainda não estão relacionados às políticas de financiamento ao patrimônio material que foram proporcionadas pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) das Cidades

Históricas, que foi implementado pela Caixa Econômica Federal somente a partir de 2013.

Ao descrever as principais ações empreendidas pela SECULT, Osvaldo Viégas caracteriza os investimentos em patrimônio material como mais fáceis de serem encaminhados em face às dificuldades orçamentárias enfrentadas pela Secretaria. Isso, não por opção ou estratégia de gestão. Mas por quê configurava uma pauta de maior acolhimento entre os possíveis financiadores – notadamente emendas parlamentares -, ou articuladores políticos que pudessem intermediar liberações de recursos para as ações da Secretaria.

Mas ficou bem marcado que essa foi uma área que foi possível tocar alguma coisa. (...) Por que aí o Deputado – se era a área de influência dele junto a igreja, e tanto o Bispo de Penedo, quanto o Bispo daqui tinha interesse. O Arcebispado mesmo, aquele prédio estava abandonado, então deu para resgatar (VIÉGAS, 2016).

Estas emendas integraram uma parcela fundamental das ações e da composição do orçamento da SECULT durante essa gestão. Num panorama mais amplo, segundo Cleonilson Silva elas foram responsáveis por grande parte dos repasses realizados pelo Governo Federal:

10 (dez) desses convênios foram celebrados no período Gil/Juca (2008/2010); que 07 (sete) deles, foram frutos de emendas parlamentares e que, exceto pelo convênio Caravana Cultural – Apoio à Produção e Circulação, os demais não tinham aderência com as *prioridades* da política estadual de cultura (SILVA, 2014, p.28).

Com o auxílio dos dados proporcionados por Silva (2014), pudemos compor um panorama dos repasses realizados pelo MinC à SECULT entre 2007 e 2014. No quadro abaixo podemos elucidar a relação existente entre as ações conduzidas pela SECULT e as emendas parlamentares que foram responsáveis pelo seu respectivo financiamento:

Quadro 24. Repasses por área (cultura) realizados a SECULT/DITEAL

Ano	Descrição	Valor	Emenda
2007	Núcleo de Produção Digital de Alagoas	100.000,00	Não
2008	Rede Alagoana de Pontos de Cultura	900.000,00	Não
	Pontão Guerreiros Alagoanos	150.000,00	Não
2009	Rest. Palacete Barão de Jaraguá	100.000,00	Sim
	Rest. Arcebispado de Maceió	906.213,95	Sim
	Rest. Catedral Metropolitana de Maceió	1.033.893,42	Sim
	Modernização da Biblioteca Pública Estadual	2.416.855,00	Não

	Rede Alagoana de Pontos de Cultura	800.000,00	Não
	Oficinas de Formação FUNARTE	395.000,00	Não
	Rest. Catedral Diocesana de Penedo	388.015,60	Sim
	Caravana Cultural	100.000,00	Sim
2010	Complexo Cultural Teatro Deodoro	1.210.222,88	Não informado
	Escola Arquidiocesana de Artes e Ofícios	400.000,00	Sim
	Pontão Guerreiros Alagoanos	150.000,00	Não
	Mais Cultura – Microprojetos	100.000,00	Não
2011	Escola Arquidiocesana de Artes e Ofícios	600.000,00	Sim
	Instalação de Bibliotecas Públicas no Estado	5.166.774,00	Sim
	Mais Cultura – Microprojetos	975.000,00	Não
	Rest. Igreja Nossa Senhora do O	300.000,00	Sim
	Rest. Catedral Diocesana de Penedo	211.984,40	Sim
2012	Ano sem repasses	0,00	-
2013	Pontão Guerreiros Alagoanos	175.000,00	Não
2014	Ano sem repasses	0,00	-
TOTAL		16.578.959,25	

Fonte: SILVA (2014) e Portal da Transparência.

Segundo Osvaldo Viégas (2014), a captação dessas emendas era operada da seguinte forma: Frequentemente viajava para Brasília e seguia para os gabinetes dos senadores e deputados eleitos pelo Estado, levando consigo uma série de “oportunidades de investimento cultural”, composto por ações nos diversos segmentos. Conforme estes apresentassem interesse, iniciavam os processos de encaminhamento burocrático para a liberação da emenda e financiamento da ação. Salvo exceções, os projetos de interesse destes parlamentares não convergiam com a política proposta pela Secretaria:

Entretanto, quando comparamos com os projetos prioritários da SECULT no período (2008/2013): Prêmio de incentivo à Produção Audiovisual (03 edições); Mostra Alagoana de Dança (05 edições); Alagoas em Cena – Mostra do Teatro Alagoano (02 edições); Prêmio de Incentivo à Produção de CDs e/ou DVDs de Música (01 edição), apenas o principal deles, a Caravana Cultural (esteve presente em 62 municípios), recebeu recursos do MinC, através de emenda parlamentar, no valor insignificante de R\$ 102.400,00 (SILVA, 2014, p.39).

Estas emendas, entretanto, configuram uma parte substancial do total das ações e orçamento executado pela Secretaria, o que nos remete a um complexo entendimento: parte da direção da política cultural conduzida pela SECULT não foi orientada pelas opções ou diretrizes estabelecidas pela mesma, foram, na verdade, prescritas por demandas de um mercado informal político-eleitoral, voltadas para o reforço das

relações de dominação simbólica dos respectivos parlamentares. Este fator por si só, explica parte das incongruências da época.

Somando-se a isto, como podemos verificar no Quadro 21, grande parte das ações de maior impacto promovidas pela SECULT neste período – principalmente aquelas voltadas para a valorização dos elementos identitários - têm como fonte recursos externos, essencialmente, investimentos advindos dos programas e ações do MinC. As ações do NPD, as oficinas da FUNARTE, grande parte dos recursos voltados para a implementação do Cultura Viva em Alagoas e o Edital do Mais Cultura, somam uma significativa parcela das ações conduzidas pela SECULT no período – como especificamos anteriormente, inclusive, levaram ao limite a capacidade de execução do limitado quadro de servidores do órgão. Deste modo, em grande medida, os recursos ofertados pelo MinC ditaram os sentidos das principais ações promovidas pela Secretaria, reduzindo sua autonomia e capacidade criativa. Ao escrever sobre o alheamento do MinC ao idealizar essas políticas sem estabelecer diálogos com as gestões estaduais de cultura, Cleonilson Silva revela a ambivalência da relação da SECULT com o Ministério:

O que se quer dizer, com todas as letras, é o seguinte: ninguém em sã consciência nega a importância da Política Nacional de Cultura; inexistente, seria um desastre. O que não pode, na realidade, o que não poderia, é literalmente atropelar a Política Estadual de Cultura (SILVA, 2014, p.39).

Estes processos não tomariam a dimensão que tomaram se o órgão estadual de cultura tivesse maior grau de autonomia orçamentária. Entretanto, grande parte dos recursos da Secretariat eram consumidos pela manutenção dos equipamentos culturais sob sua responsabilidade. A partir de 2010 esta situação fica mais evidente, com o aumento dos gastos com segurança – motivados pelo aumento da frequência de roubos e furtos nestes espaços -, dificulta ainda mais a alocação de recursos para programas e investimentos:

Segundo informações fornecidas pela Coordenadoria Setorial Administrativa, Gestão e Desenvolvimento de Pessoas, da SECULT, apenas a mudança (em 2010) do tipo de segurança para os equipamentos da SECULT: CENARTE, MISA, MEMORIAL À REPÚBLICA, BIBLIOTECA PÚBLICA, de Vigilância Eletrônica (custo mensal de R\$ 1.200,00), para Vigilância Armada (custo mensal de R\$ 22.036,50), ocasionou um aumento nas despesas de custeio de

R\$ 20.836,50 mensais. Hoje, o custo mais que dobrou: R\$ 46.233,57 mensais (SILVA, 2014, p.35).

A insuficiente alocação de recursos para a pasta demonstra o papel coadjuvante da SECULT no projeto estatal do Governo Teotônio Vilela. Cleonilson Silva interpreta este alheamento do Governador como uma falta de “sensibilidade social”, reflexo de sua inserção política no campo partidário. Em entrevista, o Superintendente questiona Osvaldo Viégas sobre as alternativas para elaboração de políticas neste ambiente:

A baixa sensibilidade se traduz em alocação diferenciada de recursos, para áreas consideradas prioritárias e não prioritárias. A alternativa foi buscar recursos externos, especialmente junto ao MinC, contando com o apoio da bancada federal de Alagoas (VIÉGAS *apud.* SILVA, 2014, p.37).

A resposta de Viégas reforça nossa hipótese. A ausência do Governador se estende ao longo do processo de execução dos orçamentos do órgão, isolando a Secretaria nos embates dentro da esfera governamental:

Isso faz com que, na prática, a Política Estadual de Cultura, em certa medida, seja definida pela Secretaria da Fazenda e, secundariamente, pela Secretaria do Planejamento. Os projetos culturais prioritários definidos pela Secult só são executados – quando são – depois de muitos e duros embates entre os dois órgãos e, na maioria das vezes, sem a interveniência do governador, prerrogativa renunciada (SILVA, 2014, p.43).

Neste período o setor cultural brasileiro se destacou em diversos sentidos. Economicamente viveu uma progressiva concentração de recursos. As políticas culturais conduzidas pelo MinC obtiveram reconhecimento global, programas como o Cultura Viva já esboçavam desdobramentos em outros países da América Latina. A produção intelectual sobre o campo se dilatou de modo peculiar. O conjunto desses eixos ampliaram o prestígio destas políticas no âmbito da administração pública em várias instâncias. Mesmo assim, em Alagoas a centralidade deste setor não possibilitou que medidas mais profundas fossem executadas. O Governo do Estado não só não se engajou nesse processo, como, em grande medida, promoveu ações no sentido contrário. Cleonilson Silva descreve a política cultural informal promovida pelo Governo do Estado, contornando os princípios e diretrizes pautados pela SECULT:

Ao lado e paralelamente a essa Política Estadual de Cultura, construída democraticamente e legitimada em dezenas de reuniões e três Conferências Estaduais de Cultura, existe uma outra, fechada,

antidemocrática, clientelista, que na falta de outra denominação, chamamos de *política estadual de cultura do gabinete do governador*, como poderia ser chamada de *política cultural de eventos*. (...) estamos falando não de apoios eventuais, esporádicos e irrelevantes do ponto de vista financeiro, mas de apoios contumazes, continuados e relevantes em volume de recursos financeiros, ao ponto de rivalizar, em montante, com o que é liberado anualmente pela Secretaria da Fazenda para custeio e investimentos da Secult. (...) O grave é que essa dualidade da Política Estadual de Cultura enfraquece a relação institucional entre a Secult e os gestores municipais de cultura, pois a *política estadual de cultura do gabinete do governador* é uma relação direta estabelecida pelo prefeito (ou bispo, ou pastor etc.) diretamente com o governador, sem intermediação. (...) O protagonismo da *política estadual de cultura do gabinete do governador*, por sua vez, enfraquece institucionalmente o órgão gestor estadual de cultura, a Secult, pois se de um lado faltam recursos financeiros para atender às demandas na execução da Política Estadual de Cultura da Secult, de outro não faltam para atender a esses pedidos para eventos (SILVA, 2014, p.37-38).

Estes embates intragovernamentais estabeleceram uma configuração incongruente e contraditória, que provocou não só uma série de tensionamentos entre a SECULT e os diversos militantes que ali orbitavam, como impediu o desenvolvimento de políticas culturais arraigadas à estrutura do setor que se consolidou no período. Uma configuração que faz da SECULT refém dos investimentos externos, limitando suas possibilidades de constituição de políticas enraizadas, legitimadas por um denso corpo de agentes que dessem sustentação a sua conduta. Esta equação é responsável pela implementação de uma política cultural frágil, que não conjuga recursos para elaborar uma estrutura robusta que siga além de um decalque superficial do conjunto de normativas burocráticas fabricadas pelo MinC.

No bojo dessa densa rede de interdependências (ELIAS, 1994) que reuniu instituições, agentes estatais, intelectuais, militantes e grupos culturais, foram urdidas uma série de novas narrativas identitárias. Nestas, pudemos observar a dilatação da categoria *culturas populares*, que, paulatinamente, passou a incluir em seu âmbito diversos outros universos de sentido, inclusive aqueles elementos identitários da negritude e anfibiedade – que historicamente mantinham-se distante desse âmbito. Esse processo, entretanto, não foi hegemônico. O potencial de transformação identitária das políticas surgidas nesse período foi executado de forma parcial, não tendo alcançado o amplo panorama estadual.

É preciso distinguir, porém que, apesar da notável dificuldade que o Governo do Estado encontrou em investir recursos – simbólicos e monetários – para a implementação de políticas de identidade ser um dos fatores decisivos da precariedade da assimilação do *repertório discursivo UNESCO* no setor cultural alagoano, uma série de outros fatores estabeleceram condições para esta configuração. Entre estes, podemos apontar o distanciamento dos agentes culturais das pautas e reivindicações identitárias no âmbito estatal. Como vimos, os principais tensionamentos ocorridos neste período estão diretamente relacionados a questões orçamentárias e de organização administrativa. As articulações e posicionamentos públicos em outros sentidos acabaram por configurar exceções. No âmbito estatal esta pauta não alcançou destaque. Ao longo dos debates, encontros, embates e processos de construção de políticas não foram estabelecidos confrontos declarados nesse sentido. Os deslocamentos conceituais e narrativos ocorridos nesse âmbito foram logrados de forma tácita, talvez por essas *alagoanidades* continuarem configurando um campo turvo e nebuloso.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alagoas foi um Estado que, ao dos longos anos, enfrentou diversos obstáculos no processo de *nacionalização dos sentimentos e afetos* (ELIAS, 1997) – assertiva que pode ser verificada na longa e dispersa produção intelectual sobre os sentidos desta turva *auto-imagem* (ELIAS, 1994). Para apontar as efetivas razões dessa peculiar condição precisaríamos executar uma densa pesquisa, ofício ao qual nos dedicaremos posteriormente. Um fator que precisa ser levado em consideração nesse encadeamento é, entretanto, em comparação ao processo de construção da “brasilidade”, o alheamento de seus intelectuais nos principais períodos de modernização burocrático-estatal. Como vimos no primeiro capítulo, a construção de narrativas identitárias e o processo de dilatação estatal estão inseparavelmente conectados – o crescimento do Estado-nação só pode ser legitimado se a tessitura de uma narrativa identitária ampliar a *comunidade imaginária* (ANDERSON, 2009) sobre o qual ele mobiliza afetos. Nos períodos em que as discussões sobre identidade estiveram efervescentes e a burocratização estatal recrudescia de forma plena, os intelectuais alagoanos, em sua maioria, – os principais mediadores simbólicos desse processo – estiveram em diáspora (COSTA, 2015), ausentes, provocando uma lacuna de difícil resolução.

O estrato de intelectuais que se resignou em enfrentar essa extensa missão foram os folcloristas, talvez por conduzirem um ofício que tem como condição justamente o

seu enraizamento e a exploração das manifestações de resistência aos impulsos modernizantes desta sociedade. Ao longo de quase meio século esta parcela da intelectualidade alagoana criou padrões de autenticidade e tradição, urdiu narrativas identitárias, ocupou espaços de poder e imprimiu no Estado os elementos de uma matriz identitária voltada para a valorização dos símbolos advindos do universo canavieiro.

Essa configuração definiu o caráter dominante do perfil de intelectual alagoano, aquele que Edson Bezerra identificou entre as elites locais como “uma minoria de elevado padrão cultural e que além de consumidora dos produtos tradicionais dentro dos critérios de elevado padrão cultural (...) diferencia-se pela incorporação valorativa das culturas populares (BEZERRA, 2007, p.8). Nesta pesquisa pudemos evidenciar a disseminação deste perfil em diversos espaços de poder ligados diretamente à configuração estadual do setor cultural, desde o seu domínio na SECULT, até a sua preponderância nos parques debates sobre o tema na esfera do poder legislativo.

Se no âmbito nacional, conjugado à uma série de outras vertentes intelectuais, os folcloristas forneceram um combustível essencial para o processo de construção da brasilidade – os elementos *autênticos* da cultura popular -, isolados em Alagoas cumpriram um ambíguo papel de resistência às transformações burocratizantes. O folclorismo conforma aquilo que Renato Ortiz apontou como uma espécie de “consciência regional que se contrapõe ao traço centralizador do Estado” (1992, p.68), um culto aos valores e as dinâmicas culturais que resistem à nova ordem social. Suas narrativas identitárias são unívocas e refratárias ao processo de institucionalização estatal, fator que provocou uma série de dificuldades ao entrelaçamento do cultural e do burocrático em Alagoas. Em nossa esfera de análise a predominância dessa vertente conceitual e identitária neste setor impôs obstáculos para deslocamentos conceituais fundamentais nos últimos anos.

Na virada do século os sistemas de produção, de distribuição e de consumo vivenciaram transformações estruturais. Os bens e os lugares passaram a ser profundamente marcados - impregnados – por operações e remodelações de natureza essencialmente estéticas. Observamos assim a ascensão de uma nova e pulsante dimensão do sistema econômico, agora progressivamente atravessado por mercados das sensibilidades, conjugando o que Lipovetsky e Serroy (2015) nomearam *Capitalismo criativo transestético*. Uma lógica produtiva que concede outro lugar ao “cultural” e aos seus desdobramentos identitários, econômicos e políticos. Seu processo de conjugação

foi denso, robusto e repleto de ambivalências, aproximando e produzindo embates entre uma larga gama de entidades, instituições transnacionais, grandes corporações, agentes estatais e de mercado, intelectuais e trabalhadores criativos ao redor de todo o mundo.

No Brasil esse processo é interpretado de forma exemplar pelo MinC a partir de 2003, que traduz estas mudanças em conceitos e políticas culturais. Deste modo, os investimentos públicos no setor passaram não só por uma dilatação orçamentária, mas também, são investidos por uma orientação que tem o fomento às identidades locais como seu principal vetor de desenvolvimento. São disseminadas pelo Brasil políticas culturais que impulsionam o nascimento de novas narrativas identitárias, dilatando o prestígio da *diversidade cultural* e aumentando a permeabilidade dos padrões de *autenticidade* por todo o país.

O candente processo de reestruturação vivido pelo setor cultural no amplo panorama nacional poderia ter criado condições de possibilidade para a consecução de novas narrativas - de maior potência simbólica -, de modo que fosse possível formatar uma *comunidade imaginária* (ANDERSON, 2009) de maior amplitude, ampliar os consensos sobre a *auto-imagem* (ELIAS, 1994) do alagoano. Em Alagoas esse processo ganhou corpo, cresceu, na última década emergiu de modo visível, entretanto, dois obstáculos se impuseram em face à essa transformação. O primeiro deles está relacionado ao caráter refratário das narrativas folcloristas à assimilação do repertório discursivo UNESCO.

Como expusemos no segundo capítulo, os agentes e entidades que estiveram engajados no encadeamento da disseminação da matriz identitária *folclórico-canavieira* estabeleceram notável predomínio nos órgãos estatais voltados especificamente para cultura. Quando no âmbito do Governo Lessa as preocupações com a valorização dos elementos ligados a *diversidade cultural* emergiram, este apareceu como um *locus* alheio ao acolhimento desta pluralidade. A univocidade identitária proposta em seu repertório conceitual não se sintonizou às transformações e às novas lutas simbólicas que foram dimensionadas no período.

O segundo destes obstáculos está relacionado à letargia da criação de uma interface entre as políticas culturais conduzidas por estes órgãos de cultura e o campo da “cultura negra” (MIRA, 2016) em Alagoas. No amplo panorama dos deslocamentos conceituais que ocorreram nacionalmente no fim do século passado, os elementos de

negritude e africanidade foram assimilados ao campo das “culturas populares” através desta interface. Na esfera estadual, porém, este encadeamento se torna mais letárgico não só por quê os elementos identitários advindos desse campo não foram bem recepcionados pelo conjunto de valores e percepções inscritos no universo folclorista que dominava essa esfera, mas também por uma série de peculiaridades do movimento negro alagoano.

No mandado de Ronaldo Lessa a valorização dos símbolos e narrativas da *afroalagoanidade* foram declaradamente incorporados ao projeto de governo. Nesse ambiente, uma série de ações foram executadas para a consecução desta hegemonia. Foram elaborados programas e projetos de governo, empreendidas múltiplas mudanças institucionais, oficializaram civicamente símbolos deste universo e ampliaram o aparelho burocrático-estatal para atender a demanda deste movimento, criando uma secretaria específica para tal. Todas essas transformações não estabeleceram uma interface efetiva com o setor cultural em Alagoas.

Primeiramente por quê os agentes estatais e militantes envolvidos com a condução deste processo não viam o “cultural” como espaço de transformação identitária, estes percebiam o campo educacional como *locus* primordial para o estabelecimento destas lutas. Este setor compôs o universo no qual estes agentes criaram os seus padrões de dignidade e de dominação – se constituiu como via de ascensão social para grande parte do estrato negro da população alagoana. Portanto, foi essencialmente o repertório conceitual desse campo que moldou suas percepções de transformação social e de luta étnica. Foram as demandas surgidas no cotidiano do ofício do ensino que os motivou a ampliar o conjunto de ações voltadas para a valorização da negritude e da afroalagoanidade na sociedade na qual estão inseridos. O “cultural” surge então, como um assessorio nesse processo, mas não em sua centralidade.

Um segundo fator que pode ter contribuído para a letargia de criação desta interface está relacionado a falta de profundidade das transformações e ações de valorização da afroalagoanidade conduzidas no período do Governo Lessa. Professor Zezito aponta, por exemplo ao delineamento restritamente pragmático dessas transformações:

Veja bem. Não havia uma política deliberada, enquanto uma discussão de governo - no Governo Ronaldo Lessa - na perpetuação de políticas de Estado - tinha política de governo. Na questão da política de governo o Ronaldo Lessa ainda era muito pragmata. Ele sabia, e é um grande discurso dele - ainda hoje - que Alagoas tem esse marco de Zumbi dos Palmares, só que ela não é muito incorporada nas instituições e nas pessoas. Então ele quis resgatar isso, ele sempre falava com a gente quanto a isso. Quando ele deliberadamente passava dinheiro para a nossa secretaria para fazer o 20, e não para Cultura, no meu entender, atrás disso, tinha a simbologia, que talvez ele acreditava que eu representava isso, do marco e de uma trajetória histórica que eu tinha vinculada à Serra. E, ao mesmo tempo, aquela questão que ele é muito personalista e incorpora os fatos às pessoas. (...) Então nesse sentido eu digo que ele incorporou a questão do Aeroporto Zumbi dos Palmares à figura de Zumbi, mas não saiu do fato pragmático de homenagear Zumbi com o nome do aeroporto, que ele poderia ter uma discussão mais profunda, até investimento para ser uma política de Estado. Por exemplo a aplicação da lei 10.639, (poderia) alocar recursos no orçamento, criar um fundo - quando eu digo políticas de Estado é nesse sentido. (...) Por que não adianta o turista chegar aqui em Alagoas: “Eu desci no Aeroporto Zumbi dos Palmares”, ele conhece toda a história. Aí você pergunta “fale de Dandara” a um alagoano, ele vai dizer “quem é essa mulher? Quem é zumbi? Eu nunca ouvi falar!”. Mas é isso, por que investem muito mais fora. E esse que é o grande problema da história de Zumbi e dos Quilombos dos Palmares em Alagoas. Por que se você perguntar “Fale da praia do Gunga! Fale da praia de Pajuçara!”, toda criança sabe. Todo jovem e todo adulto sabe. Eu condeno? Eu não condeno não. Por que isso foi incorporado no dia-a-dia (ARAÚJO, 2016).

Sem figurar políticas de estado, essas ações não se tornaram sólidas, conformaram uma frágil estrutura ornamental, sem um corpo denso de mediadores e militantes que pudessem legitimá-la à longo prazo. As ações foram executadas “de cima para baixo”, um processo hierárquico que ignorou as percepções e os sentidos que dinamizavam a base popular desse processo. Não à toa, com o fim deste Governo uma considerável parcela destas ações foi desfeita. A Secretaria das Minorias, foi o primeiro e mais simbólico desses recuos. “Foi extinta. Acabou tudo! Patrimônio, memória, a discussão política, acabou tudo! E acabou com quilombola, acabou com a discussão indígena, acabou tudo. Foi interrompido” (ARAÚJO, 2016). Este fato, por si só, nos remete a outro fator fundamental dessa discussão. A repentina interrupção – com o fim da gestão – das vultosas ações de valorização da *afroalagoanidade* empreendidas pelo Governo Lessa, é um forte indício da inexistência de uma classe média negra – ou de uma classe média identificada com os respectivos símbolos – que reúna competências

suficientes - econômicas, simbólicas e políticas – para sustentar uma transformação narrativa nesse sentido. A classe média reúne os executores das formas de dominação. Se as narrativas provenientes da matriz identitária *afroalagoana* tivesse efetivamente os atravessado, dificilmente teríamos presenciado o recuo institucional e burocrático-estatal dessas transformações.

Parte da dilatação burocrático-estatal que foi sustentada por essa narrativa foi temporária, ruiu quando seu esteio foi substituído. Se, por um lado, esta transformação tivesse ressoado no âmbito cultural dessa estrutura governamental, talvez a legitimação de sua continuidade tivesse obtido escora - assim como a gestão de Osvaldo Viégas o fez – nas sólidas políticas de investimento que se disseminavam no plano nacional. Essa sustentação poderia ter sido proporcionada por um novo estrato de mediadores.

A letargia desse processo, no entanto, ressoou negativamente nas gestões seguintes. Num áspero terreno para a execução de políticas culturais – notadamente a organização interna do Governo Teotônio Vilela Filho e um contexto de baixa institucionalização do “cultural” – a gestão de Osvaldo Viégas na SECULT inaugurou o alinhamento efetivo às políticas culturais do MinC e se esforçou no processo de condução da assimilação do novo repertório discursivo. A ausência dos diversos recursos imprescindíveis para o cumprimento dessa missão acabou por dimensionar o processo em sua incompletude, formatando um decalque das políticas de identidade que foram determinadas pelo MinC – um esboço que em sua forma trazia similitudes, mas que não conseguiu formular desdobramentos profundos, enraizados nos anseios e peculiares das demandas por reconhecimento locais.

De fato, parece-nos que as particularidades do desenvolvimento e da reconfiguração das formas de se elaborar identidades em Alagoas perderam o “timing” das profundas mudanças que foram impulsionadas pelas políticas culturais disseminadas pelo MinC. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que – assim como apontado por diversos autores aqui citados – o processo de dilatação das categorias pertencentes a “autêntica” diversidade cultural alagoana não esteja em curso e em efervescente processo de ebulição. Os indícios elencados até aqui parecem nos indicar que logo mais nossa *alagoanidade* será mais profunda, e em seu amplo *imaginário* novas comunidades serão acolhidas.

5. REFERÊNCIAS

ALAGOAS. **Lei Estadual nº 2.628, de 23 de setembro de 1963**. Modifica o Brasão de Armas e cria a Bandeira do Estado de Alagoas e dá outras providências, Maceió, AL, 23 set. 1963. Disponível em: <<http://www.gabinetecivil.al.gov.br/alagoas/lei-estadual-no-2628>> Acesso em: 12 fev.2017.

_____. Lei Estadual nº4592, de 13 de dezembro de 1984. Cria a Secretaria de Cultura. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 13 dez.1984.

_____. Plano Plurianual de Alagoas. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 07 mar. 1996.

_____. Lei Estadual nº. 5.967 de 27 de novembro de 1997. Dispõe sobre a estrutura da Secretaria de Estado de Cultura e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 27 nov.1997

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 17 set.1999.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 22 fev.2000

_____. Plano Plurianual 2000-2003. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 07 mar.2000.

_____. Lei nº 6.269, de 21 de setembro de 2001. Cria a Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas - DITEAL. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 21 set.2001.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 23 jan.2003.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 29 jan.2003.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 01 abr.2003.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 23 jul.2003.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 12 ago.2003.

_____. Lei nº 6.513, de 22 de setembro de 2004. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o Registro do Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas – RPV e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 22 set.2004.

_____. Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 07 jul.2004.

_____ Plano Plurianual 2004-2007. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 23 jan.2004.

_____ Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 20 ago.2004.

_____ Edital nº 02/05-GS **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 06 abr.2005.

_____ **Transcrição das notas taquigráficas da reunião da 4ª Comissão** Permanente de Educação, Saúde, Cultura e Turismo, em sessão ampliada, para discutir identidade negra nas escolas, realizada na Assembleia Legislativa de Alagoas. Maceió, 25 mai.2006.

_____ Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 04 set.2009.

_____ Resolução do conselho estadual de cultura. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 14 abr.2011.

_____ Informe-se. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 22 mar.2011.

_____ **Transcrição das notas taquigráficas da reunião da 4ª Comissão** Permanente de Educação, Saúde, Cultura e Turismo, em audiência pública, para discutir os movimentos populares e os pontos de cultura em Alagoas, realizada na Assembleia Legislativa de Alagoas. Maceió, 03 jun.2011.

_____ Lei nº 7.285, de 30 de novembro de 2011. Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural de Alagoas. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 30 nov.2011.

_____ Parecer técnico. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**, Maceió, AL, 31 dez.2012.

_____ **Relatório de Gestão da Secretaria de Estado de Cultura: quadriênios 2007/2010 – 2011/2014**. Maceió: Gráfica Oficial Graciliano Ramos, 2014.

ALBUQUERQUE JR. D. M. **A Feira dos mitos: A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____ **“O morto vestido para um ato inaugural”** procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALMEIDA, Lêda. **Alagoas: Gênese, identidade e ensino**. Maceió: Edufal, 2011.

ALVES, E. P. M. Diversidade Cultural, Patrimônio Cultural Material e Cultura Popular: a Unesco e a Construção de um Universalismo Global. **Revista Sociedade e Estado**. Vol.25, nº 3, set/dez, 2010, pp. 539-560.

_____ **A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina**. Maceió: Edufal, 2011.

_____ **A sociologia de um gênero: o baião**. Maceió: Edufal, 2012.

_____ A política do patrimônio cultural imaterial em Alagoas *in* BARBALHO, A.; BARROS, J. M. P. de M.; CALABRE, L. **Federalismo e políticas culturais no Brasil**. EDUFBA, 2013

_____ O Movimento Folclórico Brasileiro: Guerras Intelectuais e Militância Cultural entre os anos 50 e 60. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio edição dupla, nº 12, jan/dez, 2013, pp. 131-152

_____ **O capitalismo cultural-digital: investimento cultural público versus investimentos fiscais**. Itaú Cultural, 2017

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**: São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAGÃO, R. A. **A formação e limites da Frente Popular de Ronaldo Lessa no governo estadual de 1998**. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em história da Universidade Federal de Alagoas. Ano de apresentação: 2014.

BARBOSA, R. Legado Eterno. **Revista Graciliano**. Ano.5. n.15. Maceió: Edufal, 2012

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Unesp, 1995.

BEZERRA, E. **Manifesto Sururu: por uma antropofagia das coisas alagoanas**. Maceió: Viva Editora, 2014

_____ **Reflexões em torno de uma identidade ornamental: a emergente identidade cultural alagoana**. Tese de doutorado defendida junto ao departamento de Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. Ano de defesa: 2007

BEZERRA, E; SILVA NETO, E. V. Imaginário Sururu: um patrimônio a contrapelo. **Revista Rosa dos Ventos**. Vol.1, nº6, jan/mar, 2014, pp.96-116

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Papyrus Editora, 1996.

BRANDÃO, M. **História de Alagoas**. Penedo: Artes GraphicsType Pautação, 1909.

_____. O Papel de Alagoas. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 16 de setembro de 1932. p3

BRANDÃO, T. **Folgedos Natalinos**. Maceió. Sergasa. 1973.

_____. **Folclore de Alagoas II**. Maceió: SECULT, 1982.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. **Balanco do Programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10901/40421/balanco-editais-2005-2010.pdf>> Último acesso em: 10 abr. 2016.

_____. Emenda Constitucional Nº 71, De 29 De Novembro De 2012. Acrescenta o art. 216-A à Constituição Federal para instituir o Sistema Nacional de Cultura. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, 30 de Novembro de 2012.

_____. Lei Nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 22 jul. 2014. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13018.htm> Acesso em: 28 mar. 2016

CABRAL, L. A. P. A experiência alagoana de planejamento. **Economia Política do Desenvolvimento**. Maceió, vol. 1, n. 6, p. 49-81, set/dez. 2009

CAMARGO, A. R. ; O teatro em questão: um balanço sobre as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). In: **II Seminário Internacional de Políticas Culturais**, 2011, Rio de Janeiro.

CANCLINI, N. G. Definiciones em transición. In: MATO, D. (org.) **Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización**. Buenos Aires: Clacso, 2001.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Editora UFMG, 2003.

CAVALCANTE, J. C. Do parecer relacionado ao Projeto de Lei nº626/2010. Parecer 0756/2010. Maceió: **Assembléia Legislativa de Alagoas, 19 mai.2010**

CEAO **Informe sobre políticas e movimentos negros em Alagoas**. Salvador: UFBA, 2009.

COSTA, C. **Instrução Pública e Instituições Culturais de Alagoas & Outros Ensaios**. Maceió, Edufal, 2011.

COSTA, Arriste C. L. **Maceió Medúscica**: Uma interpretação histórica das imagens da diáspora de intelectuais alagoanos na literatura – 1930/40. Maceió: Edufal, 2015.

COUTO, B. G. **Em busca de uma modernidade nacional**: o movimento modernista e o projeto político-cultural do regime Vargas. *Latitude*, Vol. 9, nº 1, pp. 131-168, 2015.

DIÉGUES Jr., M. **Banguê nas Alagoas**. Maceió: Edufal, 2012

DUARTE, A. **Folclore Negro das Alagoas**: áreas da cana-de-açúcar. Pesquisa e interpretação. Maceió: Edufal, 2010.

ELIAS, N. **O processo civilizador**. V. I. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____ **A Sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____ *Os alemães: a luta pelo poder e a formação do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997

_____ **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional . In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984

FIGUEIREDO, L. C. Confiança: a experiência de confiar na clínica psicanalítica e no plano da cultura. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 41, n. 3, p. 69-87, 2007.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

_____ Quem precisa de identidade. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2000

_____ **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IBGE. **Pesquisa de Informações Básicas Estaduais – Cultura**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2015

KAITI-TU. **Revista da Associação Teatral das Alagoas**, v. 2, n. 2. Maceió, 2015.

KUARK, G. Participação e interesses do Minc na Convenção sobre a Diversidade Cultural. **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: EDUFBA, p. 241-264, 2010.

LESSA, G. **Outra Alagoanidade**. Disponível em: < www.novoirisalagoense.blogspot.com > Publicado em 2007. Último acesso em 12 de maio de 2016.

LIMA, A. **Luzes para uma face no escuro**: a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Ano de defesa: 2015

LIMA, V., MANHAS, A. C. B. S., MANHAS, M. P. G. **A identificação dos moradores com os novos espaços urbanos que promovem a imagem turística de Maceió**. Artigo publicado nos anais do III Colóquio internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem. 2010

LINDOSO, D. **Interpretação da província**: estudo da cultura alagoana. Maceió: Edufal, 2005.

LIPOVETSKY, G., SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAIA, T. A. **Os Cardeais da Cultura Nacional**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Diffel, 1984.

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

MIRA, M. C. **Entre a beleza do morto e a cultura viva**: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio. São Paulo: Intermeios, 2016.

OLIVEN, R. G. A Relação Estado e cultura no Brasil: cortes e continuidade? In: MICELI, S. (org.) **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Diffel, 1984.

ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. Rio de Janeiro: Olho d'água, 1992.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Brasília: Brasiliense, 1985.

PADILHA, I. **Levada à Margem: A Importância do Lugar na Memória da Cidade de Maceió**. Dissertação de mestrado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Ano de defesa: 2012.

PALMEIRA, R. Do parecer relacionado ao Projeto de Lei nº626/2010. Parecer 0715/2010. Maceió: **Assembléia Legislativa de Alagoas, 19 mai.2010**

PARREIRA, R. Estado e cultura: fomentos “versus” paternalismo. In: MICELI, S. (org.) **.Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Diffel, 1984.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro, 1983

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. **O Brasil republicano: O tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: **Civilização Brasileira**, p. 133-166, 2003.

SANT'ANNA, M. Projeto de Lei nº285/2008. Dispõe sobre o incentivo aos artistas de Alagoas, em apresentações, amostras, concertos, exposições e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado de Alagoas**. Maceió, 04 set.2008.

SCHWARTZMAN, S; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Editora FGV, 2000.

SILVA, C. A. **Política Cultural em Alagoas (2008-2013): dois passos em frente, um passo atrás**. Monografia apresentada junto a Curso de Formação de Gestores Culturais na Universidade Federal da Bahia. Ano de defesa: 2014.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2015

TENÓRIO, D. A. **Os caminhos do açúcar em alagoas: do banguê à usina, do escravo ao bóia-fria**. Revista Incelências, v. 2, n. 1, 2012.

UNESCO, Convenção **Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**, Paris, 2005.

VALE, A. M. D. **O ISEB, os intelectuais e a diferença.** São Paulo: UNESP, 2006

VILELA FILHO, TEOTONIO. **Programa de governo:** Desenvolvimento econômico com Bem-estar social. Maceió, 2006.

WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** São Paulo: Pioneira, 1987.

_____. **Economia e sociedade.** São Paulo: UNB. Vol. II, 2004.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006