

“Um dos grandes objetivos a perseguir na área de cultura é fazer com que ela seja entendida como outras políticas universais: saúde, educação e segurança.”

Entrevista realizada por Lia Rangel e Sergio Cohn no dia 11 de junho de 2010, em São Paulo.

Com formação em direito, mestrado em relações internacionais e concursado como gestor de políticas públicas, Daniel Zen organizava o Festival Varadouro, com bandas que produziam música autoral no Acre. No diálogo com os gestores culturais do estado, acabou por chamar a atenção dos dirigentes. Foi assim, sem ter a pretensão de ser gestor, que veio a assumir em 2007 a presidência da Fundação de Cultura Elias Mansour, cargo equivalente ao de secretário de Cultura no Acre.

Daniel Zen analisa que a regra dos investimentos públicos em cultura no Brasil é focar a produção, deixando de lado o aspecto da circulação e o estímulo à formação de plateia. “É comum no contexto sociocultural brasileiro ver teatros e cinemas vazios, ou shows com a lotação subdimensionada.” Para ele, os governos precisam entender as demandas culturais de cada lugar, além de dialogar com a sociedade como forma de radicalizar o processo democrático brasileiro. “Quando você estabelece políticas gestadas com a sociedade civil, você chega a alguns consensos naturais para estabelecer um mercado mais solidário.”

Integrante da rede Circuito Fora do Eixo e da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin), Daniel Zen descreve o panorama cultural do Acre como efervescente, “uma abolição cultural”. Ao mesmo tempo, o de um estado onde preconceitos ainda sobrevivem contra a grande população indígena. “Quem não é do Norte não tem ideia da dimensão desse *apartheid*.”

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro diz que o Acre será um ponto central da cultura brasileira nos próximos tempos, em termos de inovação e pensamento por conta do que acontece no estado hoje. Como você vê isso?

Não só o Acre, mas o Norte do Brasil é uma região não-descoberta do ponto de vista da produção cultural. Ainda existe certa visão bucólica ou pitoresca sobre a população amazônica em geral. O senso comum que povoa a cabeça das pessoas está muito ligado às manifestações que se diziam folclóricas: o boi do Maranhão ou o boi de Parintins. Ainda existe isso, mas também muito mais. O Acre vivencia agora um momento de efervescência, de abolição cultural. Chegou a vivenciar isso em um período semelhante na década de 70, início dos anos 80, em virtude da mobilização e da militância de cultura muito forte de pessoas que hoje ocupam cargos estratégicos nos Poderes Executivo e Legislativo. Aquele contexto era o de articulação e de mobilização em torno da construção de políticas públicas de cultura. O órgão gestor da cultura no Acre é uma fundação cultural, faz o papel de uma Secretaria de Estado de Cul-

tura e possui mais de 30 anos. Esse tempo, aliás, é um pouco incomum, porque na maioria dos estados a área de cultura é ligada às secretarias de educação ou a órgãos que agregam a cultura ao turismo, ao esporte, ao lazer. No Acre, já havia essa centelha no poder público para que a institucionalidade das políticas ganhasse força. E também uma articulação muito forte do ponto de vista da produção cultural. O fim dos anos 70 e início dos 80 foi marcado por uma produção intensa para o teatro e para a música. Mas pouco depois disso, o título de “década desperdiçada” para os anos 90 se encaixou muito bem para a produção cultural acreana. Houve uma lacuna daquela mobilização de militantes e artistas até o momento que vivemos hoje com uma produção mais contemporânea e jovem. Há uma intensa produção audiovisual hoje. Isso decorre, claro, daquela militância do fim da ditadura e também pela consolidação de políticas públicas e por investimentos em formação cultural. Portanto, vivemos hoje uma comunhão entre investimentos institucionais, mobilização, articulação e uma criatividade peculiar da Amazônia, do ethos amazônico. Quando falo do que é o ser amazônico, não estou só pensando em uma estética regional, que remete a elementos florestais, mas também de coisas que nos remetem à Semana de Arte Moderna. A busca por processar coisas globais, mastigar, digerir, tentando colocar para fora algo que mescla elementos da estética global com elementos bem peculiares e típicos da Amazônia.

Fale alguma experiência ou alguma iniciativa nesse sentido do Acre.

A música e o audiovisual possuem vários exemplos. Agora, a produção de artes visuais do Acre é muito interessante também. O artista plástico Hélio Melo, por exemplo, foi homenageado em uma das últimas Bienais de São Paulo. Sua técnica naif é bem própria e retrata o cotidiano dos povos da floresta, do seringueiro amazônico e acreano. Há vários outros artistas que mesclam também elementos amazônicos com técnicas de grafite e coisas mais contemporâneas. A música absorve isso com os grupos de jovens que transam muitos elementos – desde as *guitar bands* britânicas até o cotidiano amazônico. Acabam por descortinar um diferencial de padrões estéticos e poéticos. Toda essa produção precisa ganhar musculatura e volume, mas existe uma identidade acreana forte. O estado possui hoje 14 etnias indígenas de vários troncos, como Pano e Aruak, e que trazem consigo, no pós-processo de aculturação, a revitalização dos elementos tradicionais em cânticos, celebrações, danças, práticas ancestrais, com características modernas. Essa junção do secular com o contemporâneo se faz de forma bastante lenta e às vezes até imperceptível. Uma coisa interessante nesse processo foi a promoção de en-

contros em festivais de culturas indígenas [o *Festival Yawá, por exemplo, é organizado pelo povo Yawanawá desde 2002*]. Esse panorama fez com que eles se motivassem a buscar com os velhos das aldeias os elementos da língua que já vinham se perdendo e algumas tradições, práticas e rituais que estavam ficando esquecidas mas que ainda estavam guardadas na memória dos velhos sábios indígenas. Hoje, nas mais de 35 áreas demarcadas no estado do Acre, praticamente todas as etnias promovem seus próprios festivais e encontros, mesmo sem um envolvimento oficial do Estado. Os encontros de cultura indígena que eu mencionei tiveram incentivo e promoção do estado, mas, hoje em dia, os índios nos convidam como representantes do estado para participar e a interagir de eventos organizados por eles mesmos. Com isso, começa a existir uma quebra de alguns paradigmas e preconceitos. O fato de haver na Amazônia e no Acre um contingente de população indígena muito significativo não quer dizer que não haja preconceitos das pessoas que habitam os núcleos urbanos. Mesmo nos menores municípios isso ainda existe em relação a essas populações indígenas. Em Jordão, que é um dos menores municípios acreanos e onde a maioria absoluta da população é de índios, existe praticamente um *apartheid* entre os índios e os não-índios. Entre aqueles que habitam o minúsculo núcleo urbano do município e a maioria avassaladora de índios espalhados pelas terras indígenas. Quem não é do Norte, e não conhece a realidade dos estados da Amazônia de uma forma mais próxima, não tem a ideia da dimensão desse *apartheid* cultural ainda existente.

Apesar das referências modernistas de inspiração nos índios, a cultura brasileira nunca conseguiu olhar com constância a cultura indígena. O que surge agora é a cultura indígena se mostrando sem intermediários, não é?

Exatamente. Esse é o caminho e o diferencial desse momento. Há uma aproximação, ainda que embrionária, entre elementos de cultura indígena ancestral com elementos da cultura contemporânea mundial. Eles estão tomando as rédeas dos seus próprios destinos, resgatando os seus processos sociopolíticos, tendo a cultura como catalisador e vetor. Esse processo se inicia com a luta pela demarcação das terras indígenas e está inserido no contexto de união dos povos da floresta e da expansão das fronteiras agropecuárias no norte e noroeste do Brasil. E, especificamente no Acre, está ligado a todo aquele fenômeno do êxodo da floresta, à expansão das fazendas para formação de pasto para o gado e, conseqüentemente, à expulsão das pessoas que habitavam as florestas. Não são só índios, mas seringueiros, ribeirinhos, caboclos, coletores de castanha. No auge dos dois ciclos da borracha, chegou-se a

ter contingentes migratórios de mais de 200 mil pessoas em um período curtíssimo de tempo. Essas pessoas habitavam dentro da floresta e trabalhavam no sistema de aviamento [*relação de exploração do seringueiro pelo patrão e que resultava no endividamento prévio e contínuo dos trabalhadores*]. Aquele momento migratório foi um marco civilizatório diferenciado do que se vinha construindo no Brasil. Para o Sul e o Sudeste, havia fluxos migratórios de japoneses, italianos, alemães, ora para trabalhar na lavoura do café, ora em outras atividades. Na Amazônia, o tipo de migração foi interna, muito também propiciada pelas secas nordestinas. Ali você estabeleceu realmente um tipo de colonização diferenciada. A colonização do Acre é *sui generis*, peculiar, com esse choque de civilizações, entre o migrante nordestino famélico e o índio nativo.

E as migrações posteriores, como a alemã ou a dos gaúchos e paranaenses?

Com a consolidação da falência do sistema de coleta extrativista do látex para produção de borracha, o governo militar programou políticas de expansão dessa fronteira agrícola. Quando esses novos habitantes chegam com estímulos oficiais para desenvolver outro tipo de atividade que se julgava mais pertinente na Amazônia, você encontra uma resistência no Acre que não se encontrou em outros lugares, como no Mato Grosso, onde a expansão implantou o modelo da monocultura da soja ou das pastagem para o gado. Aliás, a fronteira da soja e da pecuária se expande rumo à Amazônia de forma mais intensa a cada ano. Mas voltando, houve uma resistência no Acre a essa nova migração. Foi justamente a resistência dos povos da floresta, graças à junção dos esforços de seringueiros, índios, ribeirinhos e extrativistas, preocupados com a manutenção do seu modo de vida, do seu status, de habitar as florestas e delas tirar o seu sustento. Essa é uma característica cultural fundamental que norteia os rumos da produção cultural do Acre e da Amazônia em geral.

E como esse contexto se manifesta nas produções artísticas?

Já se manifestou mais. Peças teatrais e músicas giravam em torno dessa resistência à expansão agropecuária. Era uma forma de dar suporte a esse movimento de resistência, da mesma maneira como aconteceu em outros períodos da arte engajada, da música de protesto. Hoje, acredito que temos outro contexto, há uma produção não necessariamente ligada a uma realidade opressora e antagônica, digamos assim.

Nesse contexto de protesto, de repente nasceu um rock fortíssimo no Acre. Como a produção acreana dialoga com o resto do Brasil e do mundo?

Fazendo menção aos meus idos anos 70 e 80, a produção musical acreana estava muito ligada também àquela estética da MPB brasileira, inspirada naquele contexto dos grandes festivais. Em um determinado período, você observa a produção de alguns artistas de música autoral acreana com a temática florestal muito consistente. Keilah Diniz, Damião Hamilton, Heloy de Castro, Felipe Jardim, Pia Vila, uma série de artistas produzia para um público acreano e fluía essa produção nos Festivais Acreanos de Música Popular (Famps), que eram uma espécie de versão estadual dos grandes festivais das televisões. Passado esse período de efervescência da MPB acreana, há um lapso que coincide com aquela ascensão que comentei de alguns militantes e produtores a cargos políticos e outras realidades que não só a cultural. Muita gente que produzia era músico ou artista plástico e foi ser funcionário público ou empreendedor da iniciativa privada em áreas não-culturais. A música, entre os anos 90 e 2000, sofreu uma desarticulação, inclusive com a extinção dos Famps. Só no início dos anos 2000 é que uma nova geração de músicos começou a surgir tentando fazer a ligação com aqueles músicos antigos que tinham certa produção e até uma discografia posta. Quando você tentava buscar referências de música, você sempre remetia às mesmas pessoas, aos mesmos músicos, aos mesmos compositores. Essa turma nova começa a querer se desvencilhar de uma realidade que foi se consolidando no início dos anos 2000: a grande quantidade de bandas *covers* de *rock and roll* e o último suspiro do movimento do rock brasileiro com Engenheiros do Havaí, Legião Urbana, Paralamas dos Sucesso. Esses grupos começam a procurar um caminho de resgate da música autoral acreana. Surgem compositores, músicos e iniciativas fundamentais para esse tipo de articulação. Na ausência dos Famps, surgiu o Festival Universitário da Canção, na Universidade Federal do Acre (UFAC).

Isso quando?

No ano de 1999. Depois, ele aconteceu por mais três ou quatro edições, se não me engano. Houve também um outro projeto, que se chamava Projeto Fábrica, que nada mais era do que um ajuntamento de bandas em eventos, em quadras de escolas e colégios. A galera se juntava com as bandas de garagem que estavam na obscuridade. O termo mais acreano é banda de quintal. O Projeto Fábrica era uma alternativa de se encontrar e tocar. A grande maioria tocava *cover* e uma outra parte despontava com música autoral. Aqueles que tinham essa preocupação com autoralidade acabaram, nesses momentos propícios, se encontrando e tentando articular algo mais sistêmico, mais consistente. Nasce então uma iniciativa interessante, que era o Catraia Records,

da qual eu participei também, uma tentativa de fundar um selo fonográfico voltado para a música autoral.

Você tem uma banda também?

Tenho. Tive várias bandas. Meu apelido de Daniel Zen é de uma banda *cover* que da época da faculdade. Chamava-se Estação Zen. Fazia *covers* dos sucessos do rock dos anos 80. A gente tocava na noite dos bares no final dos anos 90. Meu envolvimento como músico começou com essa banda, depois ajudei na produção das bandas dos amigos. O Catraia Records almejava ser um selo fonográfico, mas o que a produtora menos fez foi lançar disco. A gente articulava festas, sempre com esse viés da autoralidade. Esse movimento foi ganhando força com a qualidade da produção. Foi quando surgiram bandas, como Los Porongas, que hoje está em São Paulo tentando se estabelecer. O que propiciou essa integração com um movimento maior de cunho nacional foi justamente esse contexto da internet e das redes sociais. Não me refiro ao Orkut ou ao Facebook, mas ao acesso do conhecimento pela rede. A gente já conhecia iniciativas de festivais e de outras coisas relacionadas à música autoral pós-década de 80 no Brasil – como o Abril Pro Rock e o Bananada –, mas era uma realidade distante para a gente. Não nos víamos como atores daquele processo. A gente começa a se entender como músicos autorais de um circuito maior que não era só acreano e nortista. Nessa busca, nasceu um festival chamado Guerrilha Rock Festival, com esse intuito de intercambiar experiências com as bandas autorais do estado vizinho Rondônia. Elas também viviam um processo muito semelhante ao das bandas autorais acreanas. A partir dessa tentativa de retomada, desse intercâmbio musical entre Acre e Rondônia, começamos a nos entender como sujeitos de um processo de integração maior, muito parecido com o de outros estados também considerados periféricos do ponto de vista da produção cultural, entre eles Mato Grosso e Goiás.

Como vocês descobriram isso?

Por meio da internet. Aquilo que a gente já conhecia de ler em revistas e jornais começou a se intensificar por meio de contatos de e-mails e tentativas espontâneas mesmo de relação: “Pô! Vou fazer contato com esse pessoal aí, vamos ver o que dá”. A partir do contato com Rondônia, começaram a surgir outros contatos bilaterais. A gente conheceu uma turma de Cuiabá que produzia o Festival Calango e aí liga para cá, liga para lá, manda um e-mail. A gente começa a conversar, ficava sabendo que fulano estava produzindo um festival, éramos convidados a ir, mas também não havia cachê, eram realida-

des muito semelhantes, com as pessoas tentando se estabelecer com a sua produção autoral. Assim, os contatos se espalharam de uma forma gigantesca. A turma de Cuiabá tinha uma ideia muito forte, que vinha sendo gestada há algum tempo, de construção de uma grande rede de articulação nacional.

O Espaço Cubo, com o Pablo Capilé?

Exato. A turma do Espaço Cubo, que depois se tornou o Circuito Fora do Eixo de música independente. Havia naquele momento uma ideia bem embrionária que foi se consolidando de forma muito veloz, justamente pelas possibilidades que as ferramentas da internet possibilitam. Hoje são mais de 50 coletivos de músicos, produtores culturais, jornalistas, ativistas da cultura, trabalhando com um modelo de produção que tenta incorporar alguns preceitos de economia solidária e de autogestão. É uma tentativa de estabelecimento de um mercado médio, de um circuito que permita a circulação cotidiana, de articulação de diferentes elos da cadeia produtiva da música, de um circuito de festivais por meio da Associação Brasileira de Festivais Independentes (Abrafin) ou de festivais não filiados. Portanto, a inserção do Acre nesse contexto aconteceu de forma bastante natural, por meio dessa ebulição de algumas bandas tentando se enxergar como músicos autorais acreanos, fazendo a ponte com aquilo que já tinha vindo antes, mas olhando para um horizonte futuro. Na década de 80, a galera conta que ia à loja, comprava um bolachão e aquele disco circulava por não sei quantas casas. É uma realidade que aconteceu no Acre recentemente. Roqueiro das antigas diz: “A gente ficava esperando chegar uma unidade daquele lançamento do disco do Iron Maiden para ir lá comprar e tinha que ser emprestado para todo mundo porque não vinham dois ou três”. Isso foi antes do MP3.

Como é a conexão de internet lá? No Amapá, o pessoal do Mini Box precisa ir a Belém para poder fazer download das músicas.

Exato. No Amapá ainda não tem conexão banda larga. No Acre existe e há um projeto muito interessante que o estado está implantando agora: o Floresta Digital, de internet gratuita, de alta velocidade, para todos. O projeto já está disponível na capital, com acesso gratuito, livre, para toda população. Você faz um cadastro, só para fins de controle estatístico, mas sem nenhuma vedação de acesso a qualquer tipo de site.

Como foi seu salto para gestor? Quais foram os desafios desse salto?

Nunca pensei ou projetei ser secretário estadual de Cultura – ou, no nosso

caso, diretor-presidente da Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour, a autarquia responsável pela gestão da política cultural do Estado. A minha formação é em direito, pela Universidade Federal do Acre. Assim que concluí a graduação, ingressei no mestrado de relações internacionais na Universidade Federal de Santa Catarina, por meio de um programa da Capes, que se chama Mestrados Interinstitucionais. Pude cursar o mestrado no Acre, sem ter que sair de lá. Pouco tempo antes de me formar na pós, trabalhei no Ministério Público Estadual como assessor jurídico. Tudo me levava a crer que eu seguiria carreira nessa área jurídica, apesar de já na faculdade eu ter um apreço forte pelo direito administrativo e pela administração pública. Foi com esse espírito que prestei um concurso estadual para a carreira de gestor de políticas públicas, que é uma carreira recente criada no Acre, inspirada no cargo de especialista em políticas públicas e gestão governamental do governo federal, que existe no Ministério do Planejamento. Este cargo foi criado pelo Bresser Pereira quando foi ministro e que por sua vez é um cargo inspirado em uma carreira do Estado francês. É o conceito do profissional generalista que atua em diferentes campos da administração pública. Ali começou o meu distanciamento daquilo que era a minha área de formação. Em paralelo a tudo isso, eu era partícipe do processo da música autoral, ora tocando, ora atuando nas bandas dos amigos, ora na produção do Festival Guerrilha, que depois se transformou no Festival Varadouro, agora em sua sexta edição. Esse projeto abriu o horizonte daquela ideia inicial de integração Acre/Rondônia para uma integração maior com outros estados. Isso tudo acontecia nas horas vagas. Eu tinha o meu emprego, o meu trabalho no governo estadual e trabalhava com a produção musical paralelamente, por prazer pessoal. Quando o Festival Guerrilha passou a se chamar Varadouro, a intenção era render uma justa homenagem a outras iniciativas anteriores. O Jornal Varadouro foi um dos principais jornais de resistência do Norte no período da ditadura. Além disso, Varadouro é o nome dos caminhos que se trilhavam na floresta, que ligam os seringais. É a estrada, o *highway* florestal, o caminho pelo qual você escoia a produção. Quando o festival mudou de nome, abriu seus horizontes para um contexto mais nacional, de integração, se inserindo no circuito de festivais. Tive a oportunidade de dialogar de forma mais próxima com os representantes do poder público, já trabalhando como recém-concursado no estado. Isso despertou atenção do hoje governador, à época vice-governador, do secretário de Educação e também do presidente da fundação cultural. Foi assim que eu vim a ser chamado para assumir a presidência da fundação. Reputo isso a essa combinação de elementos: envolvimento com a cultura, em especial com

a área de música, o fato de já trabalhar no estado na área de gestão, além da formação em direito e relações internacionais.

Qual é a missão e os desafios da Secretaria de Cultura do Acre?

Quando eu fui convidado, fiquei bastante assustado. Apesar do envolvimento com a área de música, não era tanto a minha praia, eu não tinha um estudo mais profundo e sistemático sobre políticas públicas culturais. Acabei me aprofundando e me interessando muito pela área de planejamento e gestão de políticas públicas de cultura, procurando devorar tudo o que aparecia pela frente, de literatura produzida sobre o assunto, tentando mesclar minhas paixões: a gestão pública e a produção cultural. No primeiro momento, a dificuldade foi projetar o que viriam a ser os programas, os projetos e as ações concretas. Tive o apoio de uma série de profissionais que já atuavam nas diferentes linguagens artísticas e culturais e que também eram da área de gestão.

No Acre, havia financiamento por edital ou a negociação de dava no balcão?

Essa foi uma das coisas mais significativas que a gente tentou quebrar: esse paradigma do balcão. É uma prática que era comum. Um dos pontapés para a guinada da política de balcão para a política de editais foi dado de forma mais efetiva com o Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura. Esse talvez tenha sido um dos grandes desafios que se descortinaram ali. Os editais quebram a lógica, que é cômoda, de beneficiar uma meia dúzia de privilegiados, justamente aqueles que possuem relação e acesso. Hoje até existem pessoas que questionam a política de editais, também porque o edital, pela sua complexidade, acaba se tornando não acessível para um tipo de público, que também não acessava o balcão justamente pela ausência de relações de cunho pessoal e de conhecimento. Não é só a questão do balcão versus editais, mas a questão da elevação do grau da institucionalidade da cultura, do ponto de vista do poder público. Isso passa pela implantação dos sistemas de cultura nas esferas federal, estadual e municipal. Também passa pelo desenvolvimento de cada instância da estrutura institucional, dos mecanismos de gestão que integram esses sistemas mais amplos e mais complexos; passa pelos planos de cultura, pelos diferentes programas de fomento e de incentivo. Esse processo de reforma da Lei Rouanet também inspirou um processo de revisão de leis de incentivo nos estados, que são muitos semelhantes ao mecanismo de renúncia fiscal federal. A diferença é que, no plano federal, a renúncia fiscal é baseada no imposto de renda e, nos estados, no ICMS.

Como você avalia esse método de financiamento da cultura?

Ele é válido, mas não pode ser isolado, não pode se colocar como único ou como o principal mecanismo de fomento e financiamento à cultura, justamente porque ele privilegia aqueles projetos com retorno de marketing e de apelo comercial. Projetos com uma linguagem de vanguarda, ou sem um retorno de imagem ou de marketing imediato, geralmente são preteridos nesses processos de fomento com renúncia fiscal. Nesse processo, há a decisão do poder público que aprova aquele projeto para torná-lo apto a captar o recurso, mas também a decisão do empreendedor privado, que diz, ao final, se realmente vai ou não vai financiar aquele projeto, se interessa relacionar a imagem da empresa dele a tal projeto. Essa é a grande questão de ter a renúncia fiscal como único mecanismo de fomento. Não quer dizer que não seja válido. Acho muito válido, porque se a gente fala hoje em um contexto de fortalecimento das cadeias produtivas da cultura – uma área que é responsável, segundo estudos ainda que precários, por 6% do PIB nacional –, você precisa estimular esse tipo de troca baseada em razões de mercado e de comércio. Mas como você estimula aquilo que não se enquadra nesse contexto? Por meio de outros mecanismos. Os fundos públicos de fomento, pelos quais se acessa o recurso de forma direta, são importantes. Boa parte dos estados vem revendo suas leis de incentivo, baseados também no modelo único de renúncia fiscal, para constituir fundos. Ao mesmo tempo, estão implantando planos, construindo e consolidando seus conselhos de estado na área de cultura, tanto conselhos de patrimônio histórico como conselhos de cultura. É a busca por multiplicar e consolidar mecanismos de participação popular e de exercício do controle social na gestão pública na área de cultura.

Qual é o orçamento da cultura do Acre?

Rio Branco, a capital, possui uma população de aproximadamente 350 mil habitantes, é uma cidade pequena. A população do Acre é de 700 mil habitantes, então, populacionalmente falando, é um estado pequeno. O orçamento da área de cultura transita entre R\$ 20 milhões e R\$ 22 milhões por ano, incluindo investimentos e despesas com custeio da máquina pública. A meu ver, é um orçamento considerável. Precisa melhorar e vem melhorando ano a ano, justamente nessa lógica de intensificar os investimentos com o objetivo de democratizar o acesso aos bens e serviços culturais. São três os grandes objetivos a perseguir na área de cultura. O primeiro é fazer com que a cultura seja entendida como políticas que devem ser universais, assim como a saúde, como a educação, como a segurança. Hoje, o debate na educação é um debate

diferenciado, não é mais o debate do acesso de crianças e jovens à matrícula na rede pública. A universalização do acesso ao ensino fundamental já existe. A discussão passou a ser a qualidade e as condições de oferta, que tipo de ensino as crianças estão acessando na rede pública e na privada. Na cultura, o debate ainda é prévio. Discutem-se as políticas de universalização, ou seja, como as pessoas terão acesso a museus, a bibliotecas, ao cinema. Ora você foca no produtor, no fomento à produção cultural, ora no fluidor, no consumidor, no público, por meio de mecanismos diversos. O Vale-Cultura, por exemplo, é uma grande sacada do governo federal no sentido de mudar essa lógica. Se o foco está no acesso da população à produção cultural, existe necessariamente um estímulo a essa produção. Se o investimento ou o foco exclusivo estiver na produção, não necessariamente você está preocupado com a circulação da cultura e, conseqüentemente, há um descaso em relação a como ela flui. É comum no contexto sociocultural brasileiro você ter teatros e cinemas vazios, shows com a lotação subdimensionada. A grande massa de trabalhadores brasileiros não possui acesso ou não se interessa. Ou por não ter condições financeiras ou por não ter condições de preparação mesmo, o que remete a formação de plateia e uma série de coisas.

E os outros dois pontos?

Além da democratização do acesso, é preciso ter um trabalho focado no mercado. Não qualquer mercado ou um megamercado, mas um que seja fundado nos preceitos da economia solidária, inclusivo, sustentável, que possa estimular o consumo de massas. E o grande terceiro objetivo é a gestão das políticas culturais de forma compartilhada com a sociedade. Ou seja, pautar a gestão pública de cultura com os preceitos da cidadania, da democracia participativa. Não só a participação social por meios dos canais institucionais, dos conselhos, dos fóruns, das conferências, mas também de forma mais horizontal. Fazer com que esses espaços públicos de debate existam em uma quantidade cada vez maior, se multipliquem, e permitam a radicalização dos processos democráticos do país.

Na perspectiva do produtor cultural, o que diferencia o desafio de trabalhar no Acre ou em um estado como São Paulo?

A princípio, as distâncias geográficas de outros centros. Mas isso também é muito relativo. O Acre começa a se situar na geopolítica nacional e da América Latina sob a perspectiva da integração com o Oceano Pacífico, por meio da abertura da Rodovia Transoceânica, que está pronta até a fronteira com o

Peru, e que o estado peruano também já está prestes a concluir a pavimentação integral. Isso liga o Acre até os portos do Pacífico. No Centro-Oeste e no Sul, o que dificulta a inserção da produção cultural, não só do ponto de vista do artista, mas do produtor também, é justamente a distância – o que a gente chama de custo amazônico. O custo amazônico, que foi muito debatido na Conferência Nacional de Cultura, é realmente o custo real que onera produções da Amazônia. Circular com um espetáculo teatral, ou com uma turnê de shows, ou com uma caravana de exposições de artes visuais pela Amazônia, é infinitas vezes mais caro do que no Sudeste, onde você tem uma ligação rodoviária e uma densidade populacional maior, em que você pode, em uma semana, circular por uma quantidade x de municípios de carro, fazendo vários municípios, um a cada dia, ou até mais de um por dia. É diferente você fazer isso em um estado como o Amazonas ou o Acre, em que boa parte dos municípios você só tem ligação por avião ou via fluvial. Imagine o custo de levar toda uma comitiva, uma turnê, com equipamentos, pessoas, cenários, a um município isolado, de barco. Agora, quando você parte para olhar sobre esse outro prisma, ou seja, do Acre em uma situação geopolítica privilegiada em relação aos demais países da América Latina, em especial Peru e Bolívia, e os países que fazem fronteira com o território acreano, aí a coisa muda de figura. É algo que ainda está em construção. A abertura e a pavimentação da rodovia em si não resolvem a questão, até porque é uma questão histórica de séculos. Esforços como o Mercosul e o Merconorte – muito discutidos no Acre – e outros esforços integracionistas vão passar, ainda por muitos anos, pela necessidade de quebra de resistências culturais, incluindo as linguísticas e as dos costumes. É impressionante a riqueza da cultura andina e a nossa ignorância sobre ela. Assim como é impressionante o grau de desconhecimento da população do Peru e da Bolívia sobre a produção cultural acreana e dos estados de fronteira. Não é a estrada que vai resolver a situação, mas permitirá condições para a redução das diferenças com o passar do tempo. Vai abrir outros horizontes para o Acre e para a produção cultural do Norte.