

**“Na gestão cultural é preciso formular o discurso a partir da escuta. O problema do Brasil é que temos pouquíssimos dados sobre a cultura. Não só econômicos, mas numéricos mesmo.”**

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 02 de maio de 2010, em São Paulo.

Diretor de teatro, cenógrafo e figurinista, Márcio Meirelles criou em 1990 o Bando de Teatro Olodum – originalmente ligado ao tradicional grupo de música de Salvador, tornou-se independente a partir de 1994. Contudo, a aproximação com o teatro e a temática dos atores negros era um estímulo longínquo. Para Meirelles, o candomblé era como uma ópera. Aliás, não lhe entrava na cabeça como uma cultura tão forte no Brasil nunca tinha servido de base para o teatro. “Eu pensava muito sobre o porquê de tudo isso nunca ter sido levado para o teatro. Comecei a entrar muito em crise com a dramaturgia ocidental.”

A crise estética com o teatro clássico e o distanciamento que Meirelles via entre a arte e a realidade fizeram com ele chegasse ao grupo Olodum. O objetivo era reencontrar um teatro popular e criar com os atores uma nova metodologia de trabalho. “No princípio, as pessoas estranhavam aquele jeito de interpretar. A imprensa tratou o Bando de Teatro por muito tempo como um projeto social, mas ele nunca foi isso. Sempre foi um projeto estético, artístico e político. E cada vez mais político.”

Meirelles revitalizou o Teatro Vila Velha com o trabalho no Bando, formado apenas por atores negros. É autor do texto e da encenação no teatro de *Ó Pai, Ó*, que revelou o ator Lázaro Ramos e depois se tornou filme financiado pela Globo Filmes. Dirigiu diversos espetáculos de música, de artistas como Tom Zé, Caetano Veloso, Margareth Menezes, entre outros. Foi diretor do Teatro Castro Alves durante o governo de Waldir Pires (1987-1989). Em 2007, foi convidado pelo governador Jaques Wagner para assumir a Secretaria da Cultura da Bahia.

### **Fale um pouco das invenções da cena cultural da Bahia.**

A Bahia é rica em invenções. O trio elétrico, por exemplo, acho que é o primeiro software livre brasileiro (*risos*). Todo mundo faz, usa, replica e não existe direito autoral. Não existe patente dessa grande invenção que é o trio elétrico. Na verdade, o carnaval é uma grande invenção que se renova ano a ano. A história do carnaval é de invenções, de gestão e da indústria cultural. É essa negociação entre a produção artística, a invenção, a transgressão e a utilização das invenções para fins comerciais. A grande indústria cultural da Bahia é o carnaval. O carnaval de Salvador movimenta R\$ 500 milhões por ano. Somente 10% disso é do governo, do estado, ou da prefeitura, o resto é investimento privado. São números que a gente não sabe muito bem, pois é claro que os grandes blocos, trios e camarotes não abrem detalhes de seus patrocínios.

### **Conte um pouco da relação da área cultural com o carlismo na Bahia.**

A Bahia, entre 1945 a 1964, viveu um período incrível de desenvolvimento econômico, cultural e intelectual. Foi a época da descoberta do petróleo. Havia uma série de cabeças pensando juntas. Foi a última vez que se pensou, de fato, a cidade de Salvador. Havia um plano diretor, construíram-se as vias dos vales, muita coisa. A Lina Bo Bardi foi para lá, o Edgar Santos criou as escolas de arte. O Seminário de Música reuniu Hans Joachim Koellreutter, Walter Smetak, Ernest Widmer. O Martim Gonçalves também foi para lá e criou a escola de teatro. A dançarina Yanka Rudzka enlouqueceu com a produção do movimento na Bahia, trouxe toda história dela de movimento moderno e fundiu isso com as tradições coreográficas baianas. O poeta Antonio Risério conta isso muito bem [*momento histórico descrito no livro Avant-Garde na Bahia, de 1995*]. Foi um momento que gerou uma referência para o Brasil e para o mundo. Tropicália, Glauber Rocha, tudo isso veio desse caldo de pensamento que borbulhava. Em 1964, quando houve o golpe militar, isso foi desarrumado. A ditadura começou a tomar para si o mérito do desenvolvimento, como se ele tivesse surgido a partir do golpe. Mas isso não é a realidade. Houve uma interrupção. E essa política e esse grupo político e econômico que foi se consolidando a partir de 1964 ficou no poder. Houve alguns momentos de oxigenação, como no governo do Roberto Santos, que, embora tenha sido colocado pela ditadura, tinha outro pensamento. Era filho de Edgar Santos, tinha uma história ali. Além do Roberto Santos, também teve o governo Waldir Pires. Mas este foi um caos, uma loucura. Ele estava cercado. Era impossível, ingovernável, não era possível um governo de esquerda naquele momento e lugar. Foi uma votação expressiva e uma vitória incrível de Waldir Pires, mas depois ele não conseguiu governar. Até que em 2007 entrou o Jacques Wagner com um governo de esquerda e aliado ao governo federal. Conseguiu força para fazer essa transição. Aquela cultura forjada e manipulada pela ditadura havia continuado até 2007. Foram 43 anos do mesmo sistema, do mesmo pensamento, do mesmo direcionamento político. Houve a eleição de alguns ícones, nomes e gêneros baianos como sinônimos de cultura. Diante da vasta cultura baiana, fez-se um recorte que foi incentivado e divulgado à exaustão. A indústria do axé, por exemplo, se beneficiou muito com isso, evidentemente. Virou quase uma monocultura. Aliás, nada contra, acho importantíssimo. Mas sou a favor da diversidade e ela não existiu. Não houve fomento à diversidade, nem fortalecimento da produção independente, da sociedade civil e das organizações. A produção cultural ficou completamente frágil, quase infantil, sobretudo na informalidade para tratar a gestão e o mercado. Recentemente,

eu fui até a SP-Arte e fiquei sonhando em poder ter alguma coisa semelhante na Bahia. Assim, os artistas plásticos não precisariam sair com os quadros na mão batalhando. Não teríamos apenas as instituições que fazem política só de mercado ou de aquisição. Precisamos de políticas convergentes. Aliás, a institucionalização da política cultural no Brasil veio de fato com o Gilberto Gil – o pensamento da cultura como questão de Estado, como direito básico do cidadão, e como distinção entre os conceitos de cultura, de arte, de produto e de indústria cultural. São coisas distintas e convergentes, é quase um ecossistema que trabalha junto. Um retroalimenta o outro, não pode separar uma coisa da outra. Você não pode anular o mercado como não pode anular o papel do Estado, como não pode anular a produção cultural diversa e plural que existe e que alimenta tudo isso. Mas falei tudo isso para explicar o que aconteceu na Bahia (*risos*). Foram anos e anos da mesma orientação e com as rédeas na mesma mão. Se o Estado define todas as regras da produção cultural e da relação com os artistas, ele também apazigua. É um jeito de dizer: “Vem para o meu lado, mas fique quieto”. Os artistas passam a representar coisas com as quais eles nem concordam, mas a regra daquele mercado – dotado pelo Estado – é essa. Acontece uma inversão dos papéis. E, na verdade, muitos usam a falsa acusação de que o governo de esquerda faz uma política de direcionamento na cultura. É exatamente o contrário. Se você abre o espaço, se faz Pontos de Cultura, se democratiza o acesso aos recursos públicos, então você começa a ver no Brasil um caldo efervescente. Isso começa a se manifestar. O resultado desse período da ditadura até 2007 na Bahia foi a fragilidade e a informalidade da produção cultural. Não existe ainda uma indústria cultural forte no estado, exceto o carnaval e o axé.

### **Falar da Bahia é passar pela arte de vanguarda e pela arte popular. Como criar uma política que permita que essas duas áreas sigam seus caminhos? Como diferenciar ou como dar chances iguais para essas culturas?**

O governo estadual e a Secretaria de Cultura precisam lidar com a cultura de duas formas. A primeira é como direito básico, como um serviço. Deve disponibilizar acesso à cultura de uma maneira geral: livros, espetáculos, toda a produção cultural. A segunda é fomentar a produção. É como se a mesma secretaria tivesse os papéis de educação, saúde, comércio e agricultura. São esses dois lados. Evidentemente, cada setor merece um olhar especial e demanda ferramentas especiais. Se você faz um edital, por exemplo, o artista do terno de reis do interior baiano terá dificuldade de concorrer e dialogar com o Estado. Então, nesse caso, precisamos pensar programas como o modelo

da agricultura familiar e pegar toda essa cultura popular. Ao mesmo tempo, a intervenção do Estado nesse tipo de produção deve ser muito delicada. O que vemos agora na Bahia é uma produção muito conduzida pelo turismo. Antes de 2007, tínhamos uma Secretaria de Cultura e Turismo, o que aproximou muito as lógicas desses setores. Um estava muito a serviço do outro. Contudo, é complicado lidar assim com mestres e produtores culturais, sobretudo a partir do olhar das identidades.

**Certa vez você disse o seguinte: “Minha tese é que os centros de candomblé eram como óperas. Tinham música, dança e narrativas de sagas e de heróis. Se tanto as tragédias gregas quanto o teatro japonês têm origem nesses mitos heroicos, por que os rituais afro-brasileiros ainda não tinham se tornado teatro?” Fale sobre isso e sobre o que é o Bando de Teatro Olodum.**

Essa tese é de 2003, quando fiz uma peça no Rio e um alabê, que é o ogã que conhece a música e os ritmos do candomblé, trabalhou com a gente. A peça que eu dirigi se chamava *Candaces*, encenada pela Cia dos Comuns. Quando o orixá é incorporado pelo filho de santo e quando ele aparece na festa pública, ele assume determinada característica. Não existe um único Xangô, são vários: o da guerra, o disso, o daquilo. São várias faces e momentos do mesmo herói. Quando esse Xangô chega, a mãe de santo e o alabê sabem qual música vai começar. Todo mundo sabe que aquilo é uma sequência. A partir daquela canção, uma sequência inteira conta a história daquele herói. E isso é cantado por um coro, tocado por uma orquestra e dançado por todos. É a mesma estrutura de uma ópera oriental e do Teatro No. E eu pensava muito sobre o porquê de tudo isso nunca ter sido levado para o teatro. Nesse momento, comecei a entrar muito em crise com a dramaturgia ocidental. Via a distância que havia dessas coisas. O meu grupo de teatro sempre teve um público, não posso me queixar disso, mas eu sentia que tinha uma distância entre o palco e a vida real. Havia muitos negros, mas eles não estavam no palco. Não tinha atores suficientes para a quantidade de negros da Bahia. Resolvi fazer um projeto de teatro para prefeitura e acabei por me aproximar dessa questão, do Ilê Aiyê, do Olodum. Quando acabou o projeto teatro, eu e João Jorge, do Olodum, conversamos. Ele queria trabalhar com outras linguagens e eu queria me associar a alguma instituição ou a alguma casa de candomblé ou de afoxé. Aí nos concentramos no Olodum. Começamos a fazer oficinas e a chamar atores que precisavam ter um compromisso com a cultura negra. Era o início do Bando de Teatro Olodum. No começo, os interessados não precisavam ser

negros. Agora, sim. Não precisavam nem ser atores, nem ter currículo. Vieram vários atores de teatro, uma rede de teatro periférica, subterrânea e incrível. Havia teatro amador, de bairro, do movimento negro e da igreja. Comecei a ver esse universo invisível que era o teatro da periferia. E eles traziam uma forma de representar o mundo muito interessante. Foi quando preferi abrir mão do que eu sabia e do que eu fazia para começar a construir uma nova metodologia com eles. Foi um processo de troca. No princípio, as pessoas estranhavam aquele jeito de interpretar e começaram a achar que eles eram os personagens. A imprensa tratou o Bando de Teatro por muito tempo como um projeto social, mas ele nunca foi isso. Sempre foi um projeto estético, artístico e político. E cada vez mais político. Mais e mais gente foi entendendo que fazer teatro é isso: uma assembleia política, um debate político o tempo inteiro. E eu venho disso. Eu comecei a fazer teatro na universidade em 1972, durante a ditadura. Fazia teatro como uma arma de luta. E a gente foi insistindo. Quando Caetano Veloso reconheceu o Bando, a imprensa mudou de opinião.

**Fale um pouco das peças e das pessoas do Bando de Teatro Olodum.**

Começamos a fazer oficinas e a construir um método. Esse método partia da célula do teatro, que é o personagem. A gente ia para a rua observar as pessoas para fazer o personagem. Conversávamos com as pessoas para pegar o jeito de falar, o jeito de se mover, mas isso não era pesquisa acadêmica, era um corpo a corpo. Começava com um imitar e, de repente, esses personagens ganhavam caráter coletivo. Não eram personagens psicológicos, não tinham dramas pessoais, eram dramas e tragédias de uma comunidade inteira. E a gente construiu nossa primeira peça que foi *Essa É a Nossa Praia*. Esses personagens tinham essa característica de máscara social. A tradição do teatro popular nos ensinava que esses personagens, esses arlequins, esses vários tipos de João Grilo aparecem em várias histórias com uma função. A televisão, contudo, deturpou isso e faz o mesmo personagem sempre na mesma situação. É a versão simplificada do teatro popular. Esse personagem do teatro popular aparece em várias situações diferentes e reage de formas diversas, mas com aquela mesma função: ou representa a classe operária, ou a elite, ou o intelectual, seja lá o que for. Ele representa alguma coisa e essa coisa se move de forma diferente dependendo da situação. Há uma linha de conduta que é reconhecida pela audiência. Depois, fizemos *Ó Pai, Ó*, a segunda peça com esses personagens. A gente ficou trabalhando com esses personagens por muito tempo, não só no *Essa É a Nossa Praia*. A primeira peça foi o final de oficina e foi um sucesso. A gente ficou quatro anos em cartaz com a peça

e gerou a *Trilogia do Pelô: Essa É a Nossa Praia, Ó Pai, Ó e Bai-bai, Pelô*. Ao mesmo tempo dessas peças, acontecia a reforma no Pelourinho. Na primeira peça, ainda não tinha começado a reforma, mas em *Ó Pai, Ó* ela já estava em andamento. As pessoas já estavam sendo botadas para fora. A terceira peça, *Bai-bai, Pelô*, foi exatamente sobre a reforma, sobre as pessoas que saíram, as que ficaram, o que foi necessário negociar, como a cultura e como as relações se transformaram a partir da reforma do Pelourinho. Ao mesmo tempo, nós pesquisávamos as questões do candomblé, que resultou na encenação de *O Novo Mundo*. Também trabalhamos com a dramaturgia clássica, que originou a montagem de *Woyzeck* [peça de autoria do alemão Georg Büchner]. Até que, finalmente, fizemos *A Medeamaterial* [texto de Heiner Müller], em 1994. Foi o primeiro grande salto do grupo. Trabalhamos com Vera Holtz, Guilherme Leme, Heiner Goebbels e Neguinho do Samba. Na trilha, o Goebbels compôs um jazz, que era o colonizador, e o Neguinho do Samba fazia o ritmo do povo. Foi uma grande virada.

### **E nessa época o grupo Olodum já era um sucesso brasileiro?**

Sim. Quando a gente começou o Olodum já era um sucesso, lá em 1990. Ainda não havia tido Michael Jackson e essas coisas, mas já era sucesso. Mas a *Medeamaterial* foi uma grande virada, finalmente se reconheceu que o Bando era um grupo de teatro, que eram atores. Foi a inauguração do Teatro Castro Alves, era uma grande ópera, com um orçamento de grande produção, na época. E a gente viajou, veio para São Paulo, ficamos um mês aqui. A peça levantou muito debate e gerou reconhecimento para o trabalho do grupo. E Caetano Veloso tinha visto *Ó Pai, Ó* e queria fazer o filme. Em 1995, nós assinamos o contrato para ele fazer a adaptação e o roteiro. Ele, Hermano Vianna e Sérgio Mekler. Eles fizeram e mandaram para a gente. Depois, tiveram um problema com a produção, porque um grupo norte-americano queria se meter demais no roteiro. Enfim, acabou o projeto. Isso se enrolou. Mas aí o Lázaro Ramos virou o Lázaro Ramos que é hoje e a Virgínia Rodrigues virou a Virgínia Rodrigues (*risos*). O Lázaro quis retomar o projeto. Procurou a Monique Gardemberg, que era a pessoa para quem o Caetano tinha passado o bastão depois da confusão. O Lázaro conversou com ela e se juntaram para fazer o filme. Também vale registrar outra virada do Bando de Teatro em 1997. Foi a peça *Cabaré da Rrrrraça*. Na época, foi lançada a revista *Raça*, que mostrou uma classe média negra consumidora forte. Começamos a trabalhar sobre isso, sobre o negro como consumidor e como objeto de consumo. Esse era meio que o foco da peça. É um espetáculo de cabaré, de revista, um musical e que trabalha

esses temas: “O que é ser negro no Brasil? Existe racismo no Brasil?”. Sempre mostramos as duas coisas. É um painel de vários personagens que a gente reconhece. O negro militante, aquele que é quase branco, enfim, mostramos várias faces, vários olhares sobre essas questões. E foi um salto. Na época da montagem, soubemos de uma notícia que o público baiano de teatro tinha somente 1% de negros. Era uma aberração porque 80% da população era negra. E sabíamos por meio da revista *Raça* que não era por falta de recursos. Havia uma classe média consumidora. Então, por que essa classe média não vai ao teatro? Fizemos, então, um golpe de marketing como política afirmativa. No momento em que se começava a discutir o sistema de cotas, anunciamos que cobraríamos meia-entrada para negros. Isso foi um escândalo nacional (*risos*). Boris Casoy dizendo que era uma vergonha, que era racismo ao contrário e por aí vai. O Ministério Público pressionou a gente a mudar de ideia, porque o promotor lá não queria que o primeiro processo contra racismo fosse contra nós. E a gente fez um grande debate sobre a questão das cotas, sobre a política afirmativa e todos na Bahia assumiram que eram negros, então todos podiam pagar meia-entrada (*risos*).

### **E quem teve essa ideia?**

Eu (*risos*). Foi um grande debate. Percebemos que a plateia negra que frequentava era toda de amigos, convidados, parentes, mas não era um público pagante. E, a partir de *Cabaré da Rrrrraça*, os negros passaram a ser 60% da plateia do Bando. Para a gente, isso é um grande mérito. No último espetáculo que eu dirigi com eles, que foi *Sonho de Uma Noite de Verão*, a estreia tinha uma plateia quase toda negra para ver Shakespeare.

### **Só para aprofundar mais essa questão, havia uma exclusão pelo preço do ingresso? Em segundo lugar, havia exclusão porque os aparelhos culturais estavam concentrados em lugares de alta renda?**

A exclusão não era pelo preço do ingresso. A meia-entrada era só uma convocação. Sobre os aparelhos culturais, em Salvador eles estão muito concentrados no centro da cidade. Não é só lugar de alta renda, porque os ricos estão na orla e em outros lugares. O que percebíamos é que havia um degrau muito grande. O mesmo degrau que eu sentia entre o palco e a plateia quando fazia dramaturgia ocidental e encenava clássicos. A gente vai para o teatro para se reconhecer, para se ver, para se discutir, para refletir sobre nós mesmos. O que fazemos ali quando não nos vemos no palco? Não estão ali nossos arautos, nosso orador que vai falar sobre as nossas questões. Se ele é provocado para

ir, porque há uma afirmação de que vamos falar sobre ele, isso o impulsiona a ver o teatro. Quando eu falo que tinha uma plateia negra para ver Shakespeare, não é que o negro não goste de Shakespeare, mas, aparentemente, suas peças são montadas de forma que não haja nenhuma relação com o dia a dia de uma plateia negra de classe média ou mais pobre. Mas quando eles vão ver este Shakespeare é porque eles sabem que este grupo faz Shakespeare de uma forma que os relaciona.

### **Em sua visão, isso mudou o teatro? Influenciou outros lugares e outras montagens dentro e fora de Salvador?**

Nós percebemos o ar do tempo e saímos juntos. Já havia um movimento grande de orgulho negro desde os anos 60, que vem com o Ylê, com o Olodum, com a música principalmente, com o carnaval na Bahia se afirmando, com uma nova estética, com um novo reconhecimento. O negro estava na universidade, fazia mestrado, discutia suas próprias questões, revia sua própria história. É um movimento que vem desde os anos 60 no Brasil. O Bando de Teatro Olodum surgiu junto com isso. Não seria possível o Bando de Teatro Olodum se toda essa luta do negro não estivesse em marcha. Mas, evidentemente, o Bando de Teatro se tornou uma referência para os jovens negros da periferia e do centro. Agora, surgiram vários grupos de atores negros, há um núcleo de atores negros dentro da universidade, da escola de teatro. Já fizemos três fóruns de performance negra e fomos mapeando os grupos de teatro e dança negros no Brasil. No primeiro, tinham 51 grupos. No segundo e no terceiro, muito mais. Realmente há um movimento. Em São Paulo, por exemplo, há vários grupos negros.

### **Este público começou a se identificar e se ver capaz de estar em uma sala de teatro, começou a frequentar mais os aparelhos culturais. Isso aumentou o índice de público negro no teatro?**

Não tenho dados científicos, mas no Teatro Vila Velha, onde o Bando é o grupo residente, existe uma plateia negra muito grande. Mesmo quando não são espetáculos do Bando. E isto parte também de uma política de formação de plateia do próprio teatro. Mas, respondendo à sua pergunta, eu acredito que haja, sim, mais negros no teatro baiano agora. Como eu falei, existem vários grupos negros com estéticas diferentes do Bando. Eles não são aparentados no sentido estético, mas no sentido ético, ideológico e político. Isso tudo, evidentemente, trouxe uma plateia negra maior, mas não tenho dados científicos.

### **Como você esteve ligado com a preservação dos acervos particulares dos baianos Jorge Amado e Dorival Caymmi?**

Essa questão dos acervos é uma coisa complicada. É um problema não só na Bahia, mas em todo o país. Existe o acervo do Hélio Oiticica, que foi detonador de todo um pensamento novo sobre isso. Mas, no geral, os acervos dos museus é uma questão que vamos trabalhando aos poucos, buscando políticas para eles. Esbarramos antes de tudo na propriedade. Apesar de ser um patrimônio público cultural, estes acervos são particulares, pertencem às famílias dos herdeiros, que às vezes não entendem da mesma forma este acervo. Quando há mais de um herdeiro e não há uma liderança, isto é mais complicado ainda. O que a gente sente é isso. Os acervos particulares ficam parados diante das necessidades imediatas dos herdeiros, que querem vender e ganhar dinheiro.

### **É preciso pensar na instabilidade do poder público como mantenedor desses acervos, não é?**

Claro. É também uma questão a se pensar, porque muitas vezes vários conceitos estão misturados. O público e o privado se confundem. O Estado assume um acervo que é privado como público, por exemplo. Tudo isso fica confuso. Quando se define que o Estado pode cuidar do acervo – que é governamental, é propriedade do Estado, seja porque ele comprou ou recebeu por doação –, ele tem responsabilidade sobre isso. E isso pode ser cobrado do Estado mesmo que haja uma alternância de gestão. Se o acervo é privado, o Estado pode apoiar, mas não pode fazer tudo. Então, o que criamos diante dessa situação? Várias instituições tinham acervos materiais e imateriais preciosos, como a Fundação Casa de Jorge Amado, que tem todo acervo documental dele. Todo o acervo de Jorge Amado, apesar de ser da família, é gerido por esta fundação. É o mesmo caso do Museu Carlos Costa Pinto, que tem um acervo riquíssimo em prata e objetos de arte, e do Teatro Vila Velha, que tem todo um acervo de produções, de grupos, que trabalharam, de repertório de teatro, que também é importante além do acervo documental sobre 50 anos de teatro baiano. Havia uma relação direta dessas instituições com a Secretaria de Cultura da Bahia, mas o Tribunal de Contas do Estado já vinha sinalizando que isso não podia ser feito desta maneira. O Estado não podia apoiar a manutenção dessas entidades. Poderia apoiar talvez a manutenção do acervo, mas não da entidade. E isso sempre foi muito confuso, porque o governo estadual apoiava a existência de algumas entidades e de outras, não. Criamos, portanto, um programa de apoio a ações continuadas de produções culturais. Estabelece-

mos metas, formas de acompanhamento, uma pontuação que gera níveis de apoio. Isso depende do valor do acervo, da idade da instituição e das metas de trabalho propostas. Os acordos são feitos por dois anos e renováveis por mais dois. Todas as instituições que eram apoiadas pelo estado foram enquadradas neste novo programa. A partir de agora, vamos fazer editais anuais para novas instituições serem apoiadas. Isso garante, por exemplo, a uma família que quer manter o acervo que crie sua própria instituição e aí dialogue com o estado. O apoio para manutenção do acervo só é feito a partir de um plano de divulgação. O importante é como este acervo pode contribuir com a sociedade, como ele será visto e se vai mobilizar atividades a partir da obra do autor.

**E o outro lado da história, que são os acervos vivos em eterna mutação? Toda essa diversidade de artes populares e tradicionais. Como manter isso sem engessar o processo criativo do povo?**

É outro desafio. São naturezas variadas. No carnaval, por exemplo, temos um programa chamado Ouro Negro, composto por um setor enorme dos blocos de matriz africana. São os blocos afros, os afoxés, os grupos de percussão, eles possuem uma herança africana fortíssima. Eles são a base do carnaval e a matéria prima para o carnaval industrial. Mas eles não recebem *royalties* dos ritmos, nem direitos autorais comunitários, porque não existe essa legislação no Brasil. O que fizemos, então? Recortamos o carnaval e fomos apoiar o segmento de matriz africana. Paralelamente ao apoio financeiro para eles saírem no carnaval, começamos a trabalhar qualificação de gestão e a fazer oficinas de média e de longa duração, criando uma espécie de associação. O carnaval ficou muito mais fortalecido, vivo e vibrante, e a gestão se reflete também no desfile. E a gente quer começar a trabalhar a questão estética também. Queremos fortalecer isso, que foi se perdendo e se misturando. É um processo incontrolável – aliás, nem deve se tentar controlar –, mas os afoxés precisam saber que têm história. Eles podem fazer esteticamente o que quiserem, mas é possível retroalimentá-los. Pretendemos, portanto, fazer oficinas de estética para falar sobre a história e a evolução deste segmento.

**Toda essa mistura estética também pode ter motivos econômicos. Como se eles pensassem: “Ou a gente muda ou a gente não vai sobreviver”. É preciso libertar os grupos culturais dessa dependência de mudança, não é?**

Há certa dependência do Estado também. Eles não podem existir somente porque o Estado dá a manutenção. É preciso todo um trabalho para que

existam outras fontes de financiamento e sobrevivência. Os ternos de reis, por exemplo, são tradições complexas. É uma tradição familiar que não tem uma estrutura, não são pessoas jurídicas. Eles vêm da tradição de grupos, familiares ou de bairros. E essa manifestação está sendo esmagada nas cidades que vão crescendo. Já nas pequenas cidades, os ternos de reis vão se deteriorando por outros motivos, sobretudo por uma questão cultural mesmo: os jovens não se interessam mais por aquilo. Estamos buscando fomentar vários segmentos. Com as bandas de música filarmônica a gente fez o cadastramento de todas, viu a necessidade de cada uma e criou um programa para atendê-las. Da mesma forma, com as fanfarras e os grupos de teatro de rua. Vamos cadastrando esses setores e nos informando sobre as necessidades.

**A gestão cultural é, portanto, ouvir?**

Primeiro ouvir e depois falar. Mas é preciso formular o discurso a partir da escuta. O problema do Brasil é que temos pouquíssimos dados sobre a cultura. Não só dados econômicos, mas dados numéricos mesmo. Não sabíamos até pouco tempo quantos ternos de reis e quantos teatros tínhamos na Bahia. A gente não sabia quanto o carnaval da Bahia consumia ou quanto circulava de dinheiro por lá. Fizemos a primeira pesquisa em 2007. Foi algo em torno de R\$ 500 milhões. Agora, sabemos que só 16% da população de Salvador brinca o carnaval.

**Quais são os erros e os acertos da sua gestão na Secretaria de Cultura?**

Não consigo ver como erros e acertos. Vejo como coisas que precisam ser feitas. Primeiro é a questão do entendimento da cultura, do que é a cultura e qual é a diferença entre cultura, arte, produto cultural, produto industrial, indústria cultural – coisas que eu falei no princípio da nossa conversa. É preciso entender como se presta o serviço da cultura pelo Estado e como se fomenta a cultura, como se injeta recursos e como se faz um mercado apoiar de alguma forma as raízes. Não deixar existir só o modelo do consumo, mas como fazer o diálogo entre mercado e tradição. Esse é o papel do Estado: articular e manter o equilíbrio entre indústria cultural e produção de cultura, além do impacto disso como fator de identidade e de inclusão. Para chegar a isso, temos muita coisa para fazer ainda. Partimos de um cenário em que 90% do orçamento ficava na capital e na região metropolitana. Mas tínhamos 417 municípios em uma área de 570 mil quilômetros quadrados. A Bahia é maior que a França. Como se chega a todos esses lugares? Começamos a trabalhar com um sistema. O governo da Bahia assumiu como divisão de unidade de planejamento os territórios de identidade definidos pelo Ministério de Desen-

volvimento Agrário (MDA). Para a gente, isso foi genial. É uma estrutura entre o município e o estado, que são os territórios de identidade, logo têm tudo a ver com cultura. Juntamo-nos a esse esforço de criação de um plano de desenvolvimento que era feito no MDA. Criamos um fórum de redes municipais e estabelecemos um representante de cada território. São 26 territórios, 26 representantes. Eles se articulam com os dirigentes municipais e com os Pontos de Cultura. Começamos a trabalhar em sistemas e em rede. Quando você faz o cadastramento, fica claro que todo mundo está em determinado programa. Assim, eles se comunicam e trocam experiências. Isso gera entendimento do fomento e do que se produz dentro da economia. Isso é importante como identidade e como fator de inclusão. No caso dos blocos afro, por exemplo, eles sabem a importância que possuem para a comunidade, mas percebem agora a questão econômica ligada a isso. Há, portanto, um amadurecimento. Por outro lado, é muito complicado criar ferramentas para tudo isso. O fundo de cultura é, basicamente, o orçamento que temos para o fomento de toda a produção da sociedade. E isso é muito pouco. São R\$ 25 milhões por ano para dividir em editais para todos os municípios. E isso para todos os setores e para os vários elos da cadeia: criação, produção, circulação, formação. Vários editais, inclusive, contemplam mais de um elo das cadeias produtivas do audiovisual, da literatura, da leitura, das artes cênicas, da música etc. Também criamos um programa de apoio a instituições. Acho que temos de transmitir, parar de apoiar somente a produção direta e passar a apoiar as entidades e as estruturas. Sejam grupos de teatro, atividades de matriz africana, bandas de música, museus, bibliotecas. E, por meio dessas instituições, construir políticas de produção e circulação. Também existe a relação disso tudo com o mercado. Minha visita recente à SP-Arte foi uma longa reflexão sobre política de aquisição, sobre o papel do Estado no mercado. Por que um artista deve ou não estar no museu? Qual o papel das galerias, dos *marchands*, qual o papel do mercado e do Estado? Isto não é muito claro para a sociedade. A política de aquisição e o mercado de arte se davam pelos museus, mas não pode ser só isso. Por isso, acho que falta muito para chegar a uma produção cultural realmente forte, mas já demos muitos passos. Eu não saberia dizer qual é o acerto e qual foi o erro da gestão. Estou preocupado ainda em fazer, fazer e fazer.

### **A partir da reflexão cultural, como você define o baiano?**

São muitos baianos. O baiano é plural. Não tem um baiano apenas. Nós temos pelo menos três ecossistemas bem claros. O baiano é às vezes muito mineiro, às vezes pernambucano, goiano ou mato-grossense. Além, claro, do

baiano litorâneo, cuja imagem sempre esteve vinculada ao recôncavo. Temos muitas identidades na Bahia, muitas histórias e culturas. Durante muito tempo, o baiano ficou sendo essa coisa de personagens de Jorge Amado, Dorival Caymmi, Pierre Vergê e Carybé – os quatro cavalheiros que construíram a identidade da Bahia. O estado, evidentemente, é reconhecido por essas obras, mas, como tudo na vida, isso traz um lado bom e um lado ruim. O lado bom é que isso é internacional, que a Bahia é referência. A construção desta imagem criou uma Bahia desejável, que todo mundo quer conhecer. Por outro lado, é também uma coisa atávica, porque é uma identidade antiga, uma identidade que admite o coronel, que admite o racismo, a discriminação, a desigualdade social. O rótulo de que o pobre é tão bom e tão alegre que constroi muitas coisas e puxa a rede. E não tem mais “puxação” de rede nenhuma, entendeu? É difícil lidar com isso. O que a gente quer é construir esta Bahia plural. Toda a política do audiovisual, por exemplo, está sendo fortalecida. Há 20 anos, por exemplo, ficamos sem produzir um longa metragem na Bahia. Em 2010, cinco estão previstos. São longas-metragens que mostram a cara da Bahia por baianos. Também estamos incentivando uma rede pública de televisões a partir da TVE e canais universitários e educativos. Existe ainda o fomento à produção local também para que cada território tenha sua produção audiovisual. E a TVE seja o canal de veiculação. Queremos vários territórios exatamente para ter essa visão plural. Fizemos um edital que previu 26 documentários para cada região baiana. A contrapartida da produtora vencedora foi gerar imagens de todos os municípios daquele território. E a gente vai ter um documentário e um “minidoc” de cada município. Têm 417 “minidocs” e 26 documentários para a TVE mostrar essa cara baiana. Esse é o grande desafio: irrigar a cultura e a produção dos baianos.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/marcio-meirelles/>