

Itaú
cultural

POLÍTICAS CULTURAIS

conjunturas e territorialidades

Centro de Memória, Documentação e Referência - Itaú Cultural

Políticas culturais: conjunturas e territorialidades [recurso eletrônico] /
organização Lia Calabre e Deborah Rebello Lima; tradução Marisa Shirasuna;
revisão Karina Hembra; textos Ana Rosas Mantecon et al. – Rio de Janeiro:
Fundação Casa de Rui Barbosa ; São Paulo : Itaú Cultural, 2017.
1 recurso on-line (83 p.: il.)

Texto (e-pub)

ISBN 978-85-7979-094-2

1. Políticas culturais. 2. Cultura e sociedade. 3. Observatório cultural. 4.
Diversidade cultural. 5. Bahia (estado). I. Calabre, Lia (org.). II. Lima, Deborah
Rebello (org.). III. Shirasuna, Marisa, trad. IV. Hembra, Karina, rev. V. Mantecon,
Ana Rosas. VI. Título.

CDD 306.4

POLÍTICAS CULTURAIS

conjunturas e territorialidades

São Paulo, 2017



Parceria

FUNDAÇÃO



Casa de Rui Barbosa
MINISTÉRIO DA CULTURA

Realização

Itaú
cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA



6 **APRESENTAÇÃO**
Lia Calabre e Deborah Rebello Lima

PARTE I: CONJUNTURAS

10 **ACESSO CULTURAL E DESIGUALDADE. POLÍTICAS PARA NOVOS E ANTIGOS CENÁRIOS CINEMATOGRAFICOS NA AMÉRICA LATINA**
Ana Rosas Mantecón

33 **“ACHO QUE O QUE EU PEGUEI FOI UMA COISA MEIO FORA DO NORMAL”:
MOBILIZAÇÃO E CRISE NA GESTÃO ANA DE HOLLANDA**
Alexandre Barbalho

49 **O QUE É UM GESTOR CULTURAL?**
V́ctor Vich

55 **O PODER DOS SÍMBOLOS: UM ÍNDICE DE CONVIVÊNCIA PARA A
VALORIZAÇÃO DO SENSÍVEL**
María Paulina Soto Labbé

65 **OS SENTIDOS DO SEM SENTIDO: LEMBRANÇAS DO “REDESENHO”**
Frederico Augusto Barbosa da Silva

82 **INFORMAÇÃO PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS:
O PAPEL DOS OBSERVATÓRIOS EM GOVERNOS LOCAIS**
Álvaro Santi

96 **O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL: PERCURSO E DESAFIOS**
José Márcio Barros

PARTE II: TERRITÓRIOS

- 107** **A FAVELA NA POLÍTICA CULTURAL DO RIO DE JANEIRO**
Jorge Luiz Barbosa
- 120** **POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA 2011- 2014**
Antonio Albino Canelas Rubim
- 130** **FORMAÇÃO E QUALIFICAÇÃO EM CULTURA NA BAHIA (2011-2014):
DESAFIOS, ESTRATÉGIAS, POSSIBILIDADES, LIMITAÇÕES**
Laura Bezerra
- 138** **DISPOSITIVOS DE PARTICIPAÇÃO CULTURAL NA BAHIA**
Taiane Fernandes
- 149** **PARTICIPAÇÃO, CIDADANIA E DIVERSIDADE CULTURAL: A EXPERIÊNCIA
DA III CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO**
Ana Paula do Val; Luciana Piazzon Barbosa Lima;
Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira; e
Viviane Cristina Pinto

APRESENTAÇÃO

Políticas Culturais: Conjunturas e Territorialidades é mais um fruto da parceria entre a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Observatório Itaú Cultural. Longos e profícuos diálogos foram estabelecidos nesta primeira década de existência do Observatório, completada em 2016. Desses diálogos resultaram várias edições conjuntas do Seminário Internacional de Políticas Culturais, que deram origem a uma série de publicações que hoje são referência nesse campo de estudos.

A presente edição contém parte dessas comemorações reflexivas de uma década de existência do Observatório Itaú Cultural. Os artigos que compõem este volume foram originados a partir das apresentações realizadas nos VI e VII Seminário Internacional de Políticas Culturais, ocorridos nos anos de 2015 e 2016, na Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Os seminários foram compostos de várias palestras, debates e comunicações de estudantes, pesquisadores e gestores culturais de todas as regiões do Brasil e de países da América Latina. Em todos os anos, as comunicações são publicadas nos anais do evento e disponibilizadas on-line (<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/>).

Conjunturas e territorialidades são dois cortes estratégicos que contribuem muito para a compreensão das políticas culturais contemporâneas. Na edição de 2016, parte das discussões do seminário abordou o papel e o lugar dos observatórios nas áreas de cultura, em especial, aqueles que têm como prioridade as políticas culturais e a gestão cultural.

Na primeira parte deste volume, reunimos os artigos que tratam mais especificamente das conjunturas e dos problemas contemporâneos. Os objetos em questão são os mais diversos. Apresentam-se discussões ora para áreas específicas da produção cultural, ora focadas em regiões particulares, como é o caso da situação brasileira, ou ainda sobre fatores mais universais, como o fazer dos gestores culturais e o próprio lugar da cultura na discussão intelectual contemporânea.

É na primeira parte que Ana Rosas Mantecón nos provoca com discussões sobre acesso e desigualdades, que são de múltiplas naturezas, nos novos cenários em que a mídia (de uma maneira generalizada) amplia seu poder, interferindo e pautando questões cotidianas. A autora nos chama a atenção, inspirada em Appadurai, para o fato de que o consumo não é uma atividade privada, atomizada, e sim um impulso socialmente regulado. Dentro desta nova conjuntura do século XXI, como ficam as questões do consumo cinematográfico? E da produção audiovisual?

Alexandre Barbalho analisa o campo das políticas culturais brasileiras nos primeiros dois anos de governo da presidenta Dilma, sob a gestão da ministra Ana de Hollanda. Segundo o autor, esse momento se configurou como uma situação-limite que resultou em uma ruptura, mas foi também a continuidade das disputas que vinham desde o início da década. As contradições e disputas serão observadas a partir da análise da estrutura na qual se desenvolveram, e levará em conta o fato de o Estado não ser um todo monolítico.

Segundo Víctor Vich, não podemos pensar a cultura somente pelo seu lado positivo, a partir das artes; temos de olhar para ela pela cotidianidade, na qual há hegemonias, consumismos, corrupção e discriminação. Vich chama a

atenção, em seu artigo, para o problema da corrupção, de como ela se tornou uma cultura, uma espécie de vínculo social emaranhado em toda a vida cotidiana, e de como as políticas culturais e os gestores de cultura não podem desprezar tais elementos. Para o autor, devemos radicalizar a intervenção cultural para contribuir com a construção de uma nova realidade.

María Paulina Soto Labbé apresenta um debate acerca do papel da intelectualidade latino-americana na criação de uma pauta internacional que englobe o tensionamento entre as dinâmicas de cultura e desenvolvimento. Ela sustenta que a dimensão cultural deve contribuir para a descoberta de alternativas complementares – e não só as do campo econômico, social e político – para os processos frustrados de desenvolvimento. Segundo a autora, estamos em tempos de transformações civilizatórias necessárias, que permitem ou propiciam desenhar e sustentar novos modelos de desenvolvimento humano.

Frederico Augusto Barbosa da Silva discute a avaliação de políticas públicas a partir da experiência específica do trabalho que fez o redesenho do programa Cultura Viva. O autor ressalta que esse trabalho tinha por objetivo inicial rediscutir alguns dos conceitos balizadores do programa e estabilizá-los, buscando resolver alguns dos problemas de avaliação já detectados em pesquisas anteriores. O principal conceito acionado na análise será o de rede.

Os textos de Álvaro Santi e José Márcio Barros contribuem com reflexões e narrativas acerca das trajetórias de dois observatórios e encerram a primeira parte do livro. Santi trata do Observatório da Cultura de Porto Alegre, uma entidade governamental vinculada à Secretaria Municipal da Cultura da capital gaúcha. Já o Observatório da Diversidade Cultural é uma organização não governamental inicialmente vinculada à PUC/MG que, como nos narra Barros, passou a se configurar como uma estrutura de trabalho voltada às questões da diversidade da cultura, às vésperas de uma conferência geral da Unesco sobre o tema.

A segunda parte do livro é dedicada às discussões mais focadas em territórios que não se restringem às delimitações geográficas tradicionais. Nos textos que se seguirão se encontram abordagens e recortes territoriais distintos.

Jorge Luiz Barbosa aporta contribuições fundamentais para a problemática da centralidade da cidade na produção cultural contemporânea. Sendo a cultura um produto do encontro de saberes e fazeres na pluralidade da vida social, como nos afirma o autor, como enfrentar o desafio de fazer valer essa potência em espaços ordenados em hierarquias de consumo de bens simbólicos? Como olhar as outras territorialidades? Essa é a provocação central do texto de Barbosa.

Na tentativa de traçar um panorama mais abrangente em termos nacionais, apresentam-se esforços de análise e observação sobre gestões de políticas culturais em dois estados brasileiros. O primeiro caso ilustra aspectos das políticas culturais na Bahia, tocando também em questões acerca de financiamento, formação e práticas de participação da sociedade. Contribuem com as reflexões o ex-secretário de Cultura daquele estado e professor titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Albino Rubim; a assessora de formação em cultura da Secretaria de Cultura da Bahia (SecultBA) dessa mesma gestão, Laura Bezerra, que é doutora em cultura e sociedade pela UFBA; bem como a mestra em cultura em sociedade Taiane Fernandes, que ocupou a função de assistente do Conselho Estadual de Cultura da Bahia no período.

O segundo foco é centrado no caso paulista, em especial, na observação e na experiência da III Conferência Municipal da cidade. As autoras objetivam analisar os mecanismos adotados para o estímulo da participação; o intuito é compreender em que medida o diálogo entre Estado e sociedade contemplou a diversidade de atores existente na localidade. Contribuem com esse debate Ana Paula do Val, Luciana Piazzon Barbosa Lima, Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira e Viviane Cristina Pinto.

Na abertura desse panorama maior, temos o artigo de Antonio Albino Canelas Rubim, que recompõe a trajetória do processo de institucionalização da cultura na Bahia nas últimas décadas, em diálogo com o que estava ocorrendo em âmbito federal. Ao longo do artigo, o autor analisa criticamente como tal processo de institucionalização se realizou apresentando seus avanços e seus entraves.

Na sequência, o artigo de Laura Bezerra traça um panorama das políticas estaduais de formação e qualificação no campo da cultura. Em primeira pessoa, a autora nos apresenta as políticas que ajudou a desenvolver e reflete sobre elas.

Fechando a série de artigos sobre a Bahia, Taiane Fernandes nos permite conhecer um pouco das estratégias de interiorização e de territorialização levadas à frente pela Secretaria de Cultura da Bahia e que ampliaram os dispositivos e as possibilidades de participação social no processo de construção das políticas culturais do estado.

E fechando o volume temos o artigo coletivo de Ana Paula do Val, Luciana Piazzon Barbosa Lima, Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira e Viviane Cristina Pinto. As autoras compartilham conosco a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, com ênfase nas ferramentas e práticas adotadas no processo da construção da conferência e que permitiram a ampliação da participação social. São apresentados e analisados alguns dos resultados obtidos, tratados a partir de três dimensões: cidadania cultural, território e identidade, e institucionalização das políticas culturais.

A partir dessa rápida apresentação, convidamos os leitores a explorar mais profundamente a multiplicidade das análises e dos objetos propostos, a dialogar com as provocações de alguns dos autores, principalmente nestes tempos de avanço dos governos contra os direitos sociais, de manifestações de intolerância e intransigência contra a diversidade. Tempos nos quais as práticas democráticas se veem ameaçadas por discursos que buscam as eficiências e as eficácias de ganho do capitalismo excludente. Nessa conjuntura, buscar o fortalecimento do sentimento de que cultura é um direito de todos e de que as políticas culturais devem ser construídas de forma democrática e participativa ganha um relevo ainda maior, torna-se uma tarefa mais urgente.

Boa leitura!

Lia Calabre¹

Deborah Rebello Lima²

¹ Doutora em história, é professora do programa de pós-graduação em memória e acervos e pesquisadora adjunta da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde também chefia o setor de pesquisas em políticas culturais. Contato: liacalabre@rb.gov.br.

² Doutoranda em comunicação e cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atualmente é pesquisadora associada ao setor de pesquisas em políticas culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa (Ministério da Cultura). Contato: deborahrebello@gmail.com.

PARTE I

CONJUNTURAS

ANA ROSAS MANTECÓN

ALEXANDRE BARBALHO

VÍCTOR VICH

MARÍA PAULINA SOTO LABBÉ

FREDERICO AUGUSTO BARBOSA DA SILVA

ÁLVARO SANTI

JOSÉ MÁRCIO BARROS

ACESSO CULTURAL E DESIGUALDADE. POLÍTICAS PARA NOVOS E ANTIGOS CENÁRIOS CINEMATOGRAFICOS NA AMÉRICA LATINA

Ana Rosas Mantecón¹

Não é difícil demonstrar a relação entre acesso cultural e desigualdade. Aqueles que conseguem se constituir como público são os vencedores de uma longa corrida de obstáculos: percorreram a distância geográfica que os separa dos espaços culturais, cuja distribuição concentrada e desigual se mantém longe do cotidiano de uma grande parte dos habitantes das cidades e dos povoados; pagaram seu traslado e o valor da passagem nos casos em que não podiam aproveitar alguma isenção; adquiriram, na família, na comunidade ou na escola certo *capital cultural* – o conjunto de conhecimentos e habilidades que lhes permite acessar e aproveitar o que é oferecido; atravessaram a distância simbólica que separa muitas pessoas do patrimônio consagrado em museus ou cinemas de arte, espaços geralmente tidos como elitistas ou de *alta cultura*; organizaram de alguma forma seu tempo livre e deixaram o aconchego de seus lares, vencendo a poderosa atração exercida pela oferta midiática e que alimenta a tendência internacional de declínio do público de espetáculos localizados, enquanto cresce o consumo por meio de dispositivos de comunicação em massa no âmbito privado.

Uma vez superados todos esses obstáculos, aqueles que não fazem parte do *público implícito* – o destinatário ideal imaginado e construído pelas ofertas culturais desde a sua criação – possivelmente enfrentarão barreiras nos dispositivos de comunicação e de informações das instituições culturais, que contêm implicações, pressuposições, intenções e estratégias integradas em si e na maneira como são empregados nos espaços. Nos museus, por exemplo, não são igualmente bem-vindos aqueles que não leem as legendas, que não falam a língua dominante, aqueles que vão com a família, aqueles que não podem andar ou que têm deficiência visual, aqueles que fazem uma visita mais rápida ou que contam com menor capital cultural do que os interlocutores previstos na museografia.

A oferta cultural midiática não apresenta muito dos inconvenientes apontados e consegue chegar, no caso do rádio e da televisão, à maior parte dos domicílios. As diferenças de equipamento doméstico ocorrem em termos de qualidade e variedade: televisão aberta ou paga, aparelhos de DVD, computadores e tipos de acesso à internet (cuja ausência no âmbito doméstico é, em maior ou menor grau, suprida pelo uso na lan house, na escola ou no escritório). Entre um bem cultural que se abre e seus potenciais frequentadores, podem surgir outras barreiras, como o trânsito, a violência nas ruas e a discriminação de gênero, social, étnica, religiosa ou até mesmo em termos de capacidade de visão ou mobilidade.

Muitos não assumem o papel e, na verdade, nem tentam. Não são – nem se sentem – convidados. Parece que *escolhem* não se relacionar com essas ofertas porque não gostam – quando, na verdade, como demonstrou Pierre Bourdieu, o gosto representa “maneiras de escolher que não são escolhidas”. Embora se mostre como a manifestação

¹ Doutora em antropologia, professora e pesquisadora do Departamento de Antropologia da Universidade Autónoma Metropolitana do México. Especialista em análise de políticas culturais urbanas e em museus públicos, cinema, televisão, vídeo, turismo cultural e organizações que vinculam criatividade e inclusão social. Contato: arosasmantecon@gmail.com.

aparentemente mais livre dos sujeitos, um terreno de negação do social por excelência, o gosto é o modo como a vida de cada um se adapta às possibilidades oferecidas pela sua condição de classe, classificando-o também socialmente. No caso da distribuição desigual dos bens materiais e simbólicos, existe uma relação subjetiva que se estabelece com eles, traduzida na consciência – ou em disposições inconscientes – do que cada um pode ou não se apropriar. Trata-se de uma distância social que não só os desestimulará a entrar em recintos culturais, mas também tornará inimaginável a experiência artística como parte de sua vida cotidiana, uma vez que compartilham a ideia de que a cultura e, em grande parte, a arte são bens que só podem ser usufruídos ao se atingir uma condição econômica mais alta.

Deixar de participar de uma atividade cultural pode decorrer não só da distância geográfica e da falta de capital cultural ou econômico. Podemos também identificar barreiras simbólicas que impedem o acesso. A imponência dos edifícios em que as ofertas culturais estão e sua associação com a alta cultura e os setores mais abastados podem constituir um fator de expulsão. O medo representa também, muitas vezes, uma barreira intransponível: diante do que dirão ao se entregar a atividades cuja utilidade não esteja bem definida; ao revelar nossa ignorância diante dos menores, do desconhecido ou por não entender o que será apresentado. Obstáculos e tabus reforçam-se mutuamente: a ausência de livros em casa, a imposição do útil sobre o prazeroso, a desconfiança daquilo que se acredita não ser para uma pessoa, a resistência à mudança que as práticas culturais podem significar (PETIT, 1999).

As atividades de participação cultural não ocorrem isoladamente, elas encontram ou deixam de encontrar seu lugar dentro de uma constelação de outras práticas e atividades que lhes dão sentido. Se reconhecemos, com Appadurai (1991), que o consumo não é algo privado, pulverizado e passivo, mas eminentemente social, correlativo e ativo, não um artefato de caprichos ou necessidades individuais, mas um impulso socialmente regulado e gerado, entenderemos o desinteresse de certos setores por determinadas ofertas culturais. Isso pode ser causado não só por contarem com um capital cultural fraco para apreciá-las, mas também pela fidelidade aos grupos em que estão inseridos. Seus contextos familiares, de bairro e de trabalho favorecem a homogeneidade e agem contra os desvios. Certas práticas culturais podem acabar sendo impossíveis – ou arriscadas – quando pressupõem conflito com os costumes ou com os valores do grupo do qual se faz parte.

Igualmente relevante para o estabelecimento do papel do público é a ação de um conjunto de agentes que cultiva e desenvolve o desejo da relação com as ofertas culturais. Os públicos não nascem como tais. Eles são formados e transformados permanentemente pela ação da família, dos amigos, da escola, dos meios de comunicação e dos intermediários culturais, entre outros agentes que afetam – com diferentes capacidades e recursos – as maneiras de aproximação ou distanciamento das experiências de acesso cultural. Se as vantagens ou desvantagens sociais exercem um peso tão grande em toda a vida cultural é porque elas são cumulativas e porque, no processo prolongado de transmissão do capital cultural, vão apagando os vestígios de sua aquisição. Quando a aprendizagem ocorre na família e é aperfeiçoada pela escola, seus efeitos são profundos e duráveis, eles vão ganhando corpo, permitindo um desprendimento e naturalidade que escondem sua gênese. Quanto mais a escola se descuida da tarefa de transmissão cultural – como acontece não só com a educação artística, mas também com relação às novas tecnologias – mais tende a consagrar e legitimar as desigualdades acima.

Apesar de a oferta cinematográfica ter sido historicamente uma das mais acessíveis em nível global, o potencial de acesso público às salas de exibição sem distinção de gênero, classe social, etnia, religião ou mesmo em termos de

capacidade de visão ou mobilidade viu-se diante de hierarquias e estruturas de desigualdade de cunho diverso (semelhantemente ao que aconteceu com teatros, parques, cafés ou livrarias). Nos Estados Unidos, por exemplo, o sucesso do cinema foi acompanhado por uma ansiedade considerável em relação à crescente presença feminina no espaço público e seguido mais tarde pela conflitante entrada dos espectadores negros nas salas (HANSEN, 1993). Na Índia, foram construídas entradas separadas para que as mulheres não dividissem o mesmo espaço social com os homens. No Quênia, foi criada uma noite específica na semana para as cinéfilas. Na Nigéria, os esforços colonialistas para evitar a mistura incluíram lugares exclusivos para os brancos, a reserva informal, mas concreta – por meio dos preços dos assentos – de duas noites por semana para europeus e árabes e outras duas para o público africano (LARKIN, 2014).

Produto justamente de estruturas rígidas de diferenciação social que restringem o acesso a uma oferta cultural – em princípio aberto – é o caso narrado por Natalia Milanésio sobre a tentativa frustrada feita por uma mulher de recursos escassos para entrar em um cinema no centro de Buenos Aires em plena década de 1930. Embora tenham se tornado entretenimento comum entre os trabalhadores em determinados bairros de periferia, as salas do centro da cidade eram consideradas socialmente exclusivas. Quando a jovem deu o dinheiro para pagar sua entrada, o responsável pela bilheteria “substituiu seu habitual sorriso por uma expressão de espanto fingido, olhou para ela de cima a baixo e disse pausadamente: ‘não é possível; a entrada aqui é somente por convite’” (MILANESIO, 2014, p. 133).

O acesso a filmes de cinema mudou radicalmente no século XXI. Em primeiro lugar, em decorrência da transmidialidade, a crescente tendência de oferecer bens culturais por várias mídias, linguagens e plataformas ao mesmo tempo. A exibição de filmes passou das salas para a televisão e o vídeo. Inicialmente, filmes e séries de televisão ganharam prolongamento em álbuns de figurinhas, desenhos animados, livros, réplicas de plástico dos protagonistas, fantasias, revólveres, estrelas de xerife e outros acessórios. Hoje, sua propagação dá-se em curtas animados, quadrinhos, video games, aplicativos, breves episódios para a internet ou o celular, parques de diversões, bares temáticos, jogos, brinquedos, objetos alusivos (incluindo produtos com marcas criadas na ficção), podcasts, documentários, blogs, contas de personagens no Twitter ou no Facebook mais um longo et cetera. Com a convergência, multiplicam-se dispositivos para interagir com conteúdos multimídia, graças à digitalização de filmes, imagens, música, áudio, texto e ao desenvolvimento da conectividade. Em torno do fenômeno transmídia, aparecem produtos, serviços e recursos que buscam a colaboração ativa do público, outrora ouvinte de rádio, leitor e espectador. O papel do público como destinatário continua, mas convive com outros, que surgem como produto de um renovado esmaecimento da separação entre produtores e consumidores dos bens culturais; nasceu um consumidor diferente, dificilmente concebível apenas como *público*, que interage com eles de forma totalmente inovadora, como *usuário* e como *produtor* ou *emissor* cultural. Daí sua catalogação como *produsuário*.

Em segundo lugar, a desigualdade na questão do acesso cultural transcende os indivíduos e os grupos sociais. Por isso, constitui uma área muito importante para compreender as relações que estabelecemos no nível global. O contato e o intercâmbio entre as culturas têm feito parte da história da humanidade. Contudo, desde que as sucessivas revoluções industriais dotaram os países desenvolvidos de máquinas para fabricar produtos culturais e de meios de comunicação de grande potência, surgiu uma situação inovadora que permitiu a divulgação em massa desses produtos. Os bens e as mensagens que circulam agora por todo o planeta intensificam os encontros e os laços. É exatamente a crítica à maneira profundamente desigual com que esse processo ocorre que lançou a temática ao centro das discussões sobre a globalização da cultura.

Às barreiras econômicas e educacionais dos diferentes setores sociais para o acesso às ofertas culturais somam-se agora outros obstáculos, estruturados pelos diferentes fluxos da globalização. A desigualdade na expansão econômica e comunicacional das indústrias culturais não beneficia equitativamente todos os países nem todas as regiões, razão pela qual a produção cultural da maioria das nações dificilmente tem acesso às frequências dos rádios, às vitrines, às prateleiras, aos palcos ou às telas locais, regionais e globais. Em vista disso, o cidadão comum não conta hoje com uma verdadeira diversidade de bens e serviços culturais à sua disposição para escolher, consumir, apreciar e criar. Basta como exemplo o caso da exibição de filmes no cenário mundial: dos mais de 6.500 longas-metragens produzidos a cada ano, uma porcentagem mínima chega às telas latino-americanas, competindo em desvantagem com as fitas americanas, que, com o apoio de campanhas publicitárias milionárias e de um mercado de distribuição distorcido, arrebata a preferência do público até nos países com uma cinematografia de longa tradição.

A experiência cinematográfica na América Latina parece-me uma área particularmente rica para explorar essas transformações e o seu impacto nas dinâmicas de consumo na relação entre o acesso cultural e a diferenciação social, assim como os desafios que representam para as políticas culturais na região. Este artigo faz uma jornada pelos novos cenários de acesso, pela reorganização dos circuitos do cinema latino-americano e indica os perfis que as políticas culturais podem assumir para neles intervir.

Cenários de acesso cultural na era transmidial

Desde que Bourdieu reuniu dados empíricos para a construção de sua teoria explicativa do gosto baseada na divisão de classes até os tempos modernos, ocorreram transformações nas sociedades ocidentais que não supõem o fim das barreiras culturais nem das hierarquias, mas que nos levam a reconhecer um cenário de crescente fragmentação do acesso cultural. Os mecanismos de exclusão agem sobre uma pluralidade de diferenças mais complexa. Fatores como a expansão das indústrias culturais e das redes sociais, a convergência digital, a crescente influência do critério comercial sobre os princípios de classificação da arte e a afluência das políticas culturais modificaram os sistemas de hierarquização social e das artes.

Por outro lado, a mobilidade educacional, social e profissional expõe os gostos às influências socializadoras heterogêneas (os amigos, a educação ou a profissão), além da exercida pela origem de classe. Daí resulta a contínua reformulação das legitimações nos diferentes campos. Os gostos ganham forma e atualizam-se por meio de uma combinação entre as disposições internas do sujeito e o contexto externo no qual executa suas práticas, de forma que a dissonância individual é mais a regra do que a exceção na sociedade contemporânea (LAHIRE, 2014). Daí a necessidade de diversificar nossa noção dos *não públicos*, cuja ausência pode não necessariamente indicar suas limitações de classe, mas outros fatores, como o estágio da vida ou novas legitimidades culturais.

A falta de participação pode ter outras razões por trás. Embora as diferenças e as desigualdades afetem as práticas culturais, não é possível encontrar uma determinação simples. Para ilustrar esse ponto há um estudo sobre a configuração social no Reino Unido no século XXI realizado por pesquisadores de várias universidades europeias, que acrescentaram à sua análise três fatores: o capital econômico (renda, poupança, valor das propriedades), o social (número e status de conhecidos) e o cultural (extensão e natureza dos interesses e das atividades culturais). Apesar

de a *elite*, o grupo mais privilegiado, apresentar os mais altos níveis dos três capitais e o *proletariado precário* os mais baixos, a relação entre o nível de classe e as práticas culturais não é linear. Enquanto a *classe média técnica* destaca-se por sua prosperidade econômica, relativo isolamento social e apatia cultural, os *novos trabalhadores acomodados* contam com níveis médios de capital econômico, mas são social e culturalmente mais ativos. No mesmo sentido, os *trabalhadores de serviços emergentes* são relativamente pobres, embora tenham um elevado capital social e cultural. Coincidentemente, Chan e Goldthorpe (2007) detectaram o declínio do antigo sistema rígido de estratificação e identificaram novas formas de acesso cultural no Reino Unido. Além dos *onívoros*, que dispõem de uma grande variedade de formas culturais, e dos *unívoros*, que acessam um repertório limitado, estão os *inativos*, que não se interessam por praticamente nenhum tipo de manifestação nem objeto cultural, e os *paucívoros*, que participam intermitentemente, dependendo do tipo de objetos culturais disponíveis².

Nem toda oferta cultural circula pelos canais formais. Filmes, discos e softwares piratas formam a principal fonte de lucro do sistema da globalização a partir de baixo, em razão da atual hegemonia do capitalismo eletrônico-informático, de sua flexibilidade interna e das inovações tecnológicas que fortalecem a capacidade de indivíduos e redes criarem cópias perfeitas – da internet ou de outras fontes – de músicas, filmes, imagens, textos e outros materiais protegidos por direitos autorais. Obviamente, isso abriu possibilidades de acesso para setores que estavam excluídos dos canais formais. Por trás da multiplicação dessas ofertas, há lavagem de dinheiro, violência, corrupção e enfraquecimento do Estado e das elites, que também se beneficiam da globalização hegemônica (deixando tênues os limites entre o lícito e o ilícito); na base da pirâmide, o impulso é dado pelas massas graças às redes sociais, aos sistemas de confiança, aos mercados de rua, às antigas rotas de migração e comércio, às melhorias no transporte, à expansão da internet e à margem de manobra obtida com as zonas transfronteiriças. Há uma diferença qualitativa em escala e intenção entre as atividades dos grupos organizados internacionalmente e as várias micropráticas que, apesar de serem formalmente ilegais, não são motivadas por uma lógica estrutural organizacional nem por um propósito unificado (LINS RIBEIRO, 2015).

As inovações tecnológicas e a expansão da internet também alavancaram outro mercado nos países periféricos, alimentado pela criatividade popular e da comunidade. Trata-se de diversos modelos de intervenção cultural – rentáveis economicamente ou não – que também se valem de amplas redes de apoio mútuo, do trabalho colaborativo e de formas de circulação milenares, como feiras e mercados de rua, organizações de bairro e programas governamentais. George Yúdice demonstra como conseguem obter uma maior diversidade e ter maior alcance do que as indústrias hegemônicas de entretenimento: há casos em que a soma de pequenas vendas iguala ou excede as megavendas de poucos produtos típicos do mercado tradicional, como os best-sellers e os sucessos de bilheteria. Esses entretenimentos ganham terreno em toda a América Latina e seu impacto não se limita ao âmbito local; no entanto, é difícil avaliar seu alcance, uma vez que não têm a visibilidade das grandes indústrias e não aparecem nas estatísticas oficiais (YÚDICE, 2013, p. 36-37).

Os cenários do acesso também vêm passando por transformações decorrentes da multiplicidade de canais e redes que, dentro e fora da internet, ampliam a criação compartilhada e a circulação dos bens culturais, inclusive do conhecimento. Diante do falso modelo de escassez imposto pelas indústrias culturais (que funciona à base da

² Ver <http://www.bbc.co.uk/news/uk-22007058> (em inglês). Acesso em: 3 abr. 2013. Para uma análise das discussões contemporâneas sobre as diferentes formas de acesso cultural pós-Bourdieu, ver FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ & HEIKKILÄ (2011) e LAHIRE (2014).

produção seriada de objetos, limitando sua utilização e recorrendo aos direitos autorais como um mecanismo de geração de renda), ativistas digitais estimulam uma visão coletiva da criatividade, compreendendo-a não como um recurso individual suscetível de apropriação privada, mas, sim, como algo que deve ser aproveitado por todos, como *procomum*³ (GONZÁLEZ DE REQUENA, 2012).

Ligado a esse fenômeno, vê-se a expansão mundial de um movimento internacional de empreendedores que habilmente usam recursos de tecnologia e suas redes para autogerar projetos, reunindo comunidades nacionais e internacionais, acomodando-se em empregos instáveis, combinando recursos públicos e privados, formais e informais. Essas práticas mudam as condições de produção, circulação e apropriação dos bens culturais: a criatividade que é organizada e redistribuída em ambientes e circuitos relativamente independentes desafia e reposiciona as instituições – museus, cinemas, teatros, empresas de mídia localizada – e as megacorporações que industrializam os bens simbólicos. O uso criativo desses nós ou interstícios permitiu, em um ambiente tão controlado por grandes distribuidores como o sistema comercial de salas de cinema, o surgimento e o amadurecimento de festivais independentes capazes de mudar a relação dos grandes públicos com as produções nacionais e internacionais, em um movimento que está criando instituições alternativas para sua circulação.

Há futuro para os cinemas nacionais?

O mundo do cinema latino-americano sofreu um forte impacto com a mudança do modelo econômico desencadeado no início da década de 1980, que afetou todo o continente. As políticas neoliberais contribuíram para que os setores da indústria cinematográfica mundial se reorganizassem e desenvolvessem inovações tecnológicas para a racionalização de recursos, a concentração de negócios e a monopolização dos mercados, entre outras tendências (HOLT, 2002). Sua ascensão atual – como observou Enrique Sánchez Ruiz – está associada também a um processo acelerado de transnacionalização, isto é, a uma articulação cada vez mais subordinada ao mercado mundial de produtos audiovisuais. Alguns filmes e programas de televisão são exportados para toda a América Latina e para outros mercados de língua espanhola nos Estados Unidos e no resto do mundo, porém, importamos fundamentalmente dos americanos uma proporção elevada de nossa dieta televisiva, cinematográfica e videográfica. Essa disparidade faz parte do desequilíbrio agudo na troca de bens criativos em todo o mundo: em 2011, os países em desenvolvimento exportaram apenas 18,2% dos bens audiovisuais, enquanto os países desenvolvidos registraram um aumento de 81,3% (nos quais os Estados Unidos desempenham um papel preponderante)⁴.

Entre os fatores que influenciaram a reestruturação da atividade de exibição estão as mudanças no setor de serviços em todo o mundo, que tendiam à realocação espacial, à racionalização e à centralização das atividades. A primeira mudou a localização dos equipamentos, que passaram a ocupar áreas em que os custos trabalhistas, operacionais e de aluguel fossem mais baixos; a racionalização optou seja pelo fechamento das instalações que não contavam

³ O termo – tradução de *commons*, do anglo-saxão – refere-se a uma maneira de produzir e gerir em comunidades bens e recursos, tangíveis e intangíveis, que pertencem a todos, como os bens naturais (flora, fauna, biodiversidade, oceanos), culturais (ciência, folclore, língua, internet), sociais (água potável, cidades, democracia, Carnaval) e corporais (órgãos, genoma, dados clínicos). Trata-se de um antigo conceito jurídico-filosófico que nos últimos anos voltou a ter repercussão pública graças ao software livre e ao movimento *open source*. Ver http://medialab-prado.es/articulo/video_que_es_el_procomun (em inglês e espanhol).

⁴ Ver RONCAGLIOLO (1996); SÁNCHEZ RUIZ (1998a); GARCÍA CANCLINI (1999) e UNESCO & PNUD (2013).

com capacidade tecnológica para atender com eficiência a demanda, seja pela manutenção de instalações por meio de novos investimentos e tecnologia; a centralização favoreceu a oferta de serviços em grandes unidades e o fechamento ou a redução do número das pequenas (MARSHALL & WOOD, 1995, p. 59-76). As entidades e instituições relacionadas com a comercialização e a circulação das formas simbólicas foram se integrando cada vez mais aos poderosos conglomerados (THOMPSON, 1992, p. 237-238).

Embora a América Latina seja altamente heterogênea quanto às dimensões de seus mercados cinematográficos, escalas de produção, número e localização das salas de exibição e políticas de cinema, parece que o modelo sob o qual a indústria do cinema latino-americano se reorganizou apresentou um resultado positivo, ao verificar a multiplicação de público: em 2015, o número de espectadores que foram ao cinema aumentou 16,2% em comparação ao ano anterior; no mesmo período, a produção de filmes latino-americanos cresceu quase 12%⁵.

O aumento da produção foi possível em diversos países graças às reformas fiscais, que têm servido de base de sobrevivência para as principais cinematografias em todo o mundo: incentivam a diversificação das fontes de financiamento para a produção de filmes, que comumente são investimentos de alto risco, com baixas possibilidades de recuperação e geração de lucro. Outra contribuição foi a redução significativa dos custos das filmagens graças às novas técnicas de armazenamento de dados e à mudança do formato de filmagem e projeção.

O número de espectadores apresentou um crescimento espetacular em alguns países, como no México, em que atingiu 296 milhões de pessoas em 2015, levando o país a ocupar o quarto lugar entre as nações com a maior bilheteria do mundo – depois da Índia, dos Estados Unidos e da China. Enquanto a audiência mexicana quadruplicou em duas décadas, outras nações a viram minguar nos últimos anos: entre 2005 e 2015, na Índia, o público passou de 3.770 para 2.007 milhões; nos Estados Unidos, de 1.403 a 1.222 milhões; e na Espanha, de 165 a 94,6 milhões. Em termos globais, a quantidade de frequentadores das salas baixou de 6.982 milhões para 6.558 milhões entre 2012 e 2014. É grande a disparidade entre os frequentadores das salas latino-americanas: os dados de 2014 revelam que, enquanto o Brasil tinha 155,6 milhões, a Colômbia contava com 46,9; a Argentina com 45,6; o Chile com 21; e o Uruguai com 3⁶.

Após o longo período de crise, a reorganização da exibição gerou um crescimento vertiginoso de salas, que colocou o México no quarto lugar do mundo em infraestrutura cinematográfica, com 6.011 salas em 2015, atrás somente dos Estados Unidos (40.547), da China (31.041) e da Índia (11.179), muito perto da França (5.671) e acima da Alemanha (4.655), do Reino Unido (4.085) e da Espanha (3.512)⁷. Esse aumento certamente não significa recuperação da dimensão da oferta das décadas anteriores, já que as novas salas contam com uma capacidade muito menor⁸. Aqui

5 Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/11/actualidad/1473545346_129036.html (em espanhol).

6 5 Ver <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2014/04/Resultados-Definitivos-2015-ATI-1-1.pdf> (em espanhol). Acesso em: 21 mar. 2016. Ver também UNESCO (2013); EGEDA (2015, p. 154) e Observatório Audiovisual Europeu, disponível em: http://www.obs.coe.int/en/-/pr-berlinale-2016?redirect=http%3A%2F%2Fwww.obs.coe.int%2Fhome%3Bjsessionid%3D8098A2F6D811A915203ED31563AD199B%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_Wm5VszjBBjEF%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-10%26p_p_col_count%3D2 (em inglês). Acesso em: 21 mar. 2016.

7 Curiosamente, em meados do século XX, o México ocupava o quinto lugar do mundo em número de salas, tendo sido depois superado por Estados Unidos, Inglaterra, França e Espanha. Ver <http://canacine.org.mx/wp-content/uploads/2014/04/Resultados-Definitivos-2015-ATI-1-1.pdf> (em espanhol). Acesso em: 17 mar. 2016.

8 Além disso, há também o fato de o número de salas hoje em dia não ser comparável com os números anteriores. Até o advento dos multicinemas e dos multiplex, uma sala equivalia a uma tela, enquanto hoje as telas estão se multiplicando, mas como parte de conjuntos que não estão distribuídos da mesma forma pelo território.

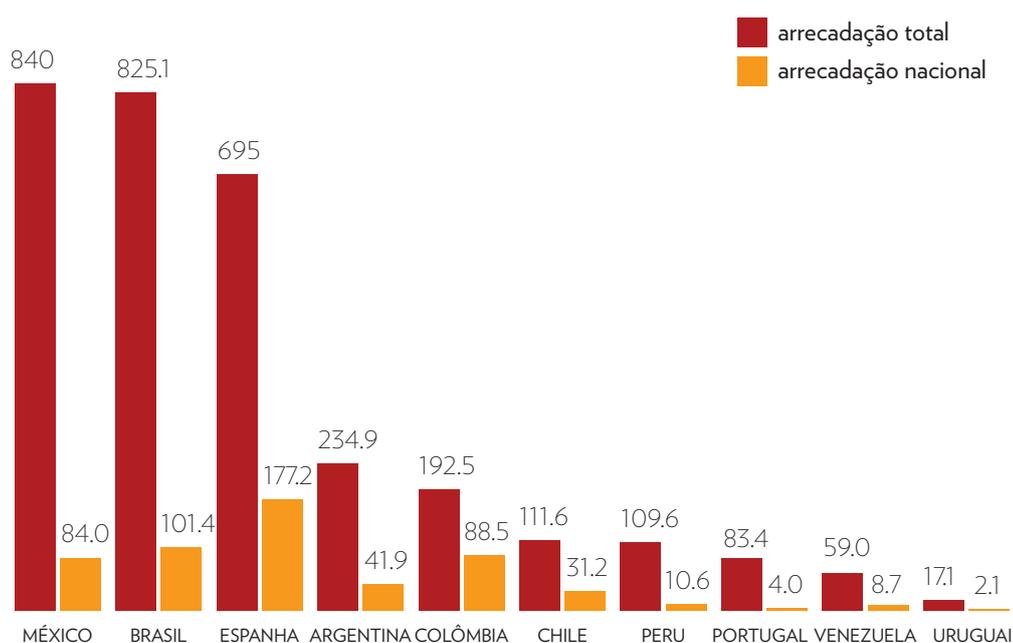
também há grandes contrastes na América Latina: enquanto em 2014 o Brasil contava com 2.830 telas; na Colômbia havia 879; na Argentina 867; o Chile contabilizava 389 e o Uruguai 127 (EGEDA, 2015).

O modelo que renovou a exibição voltou a atrair o público para as salas, apresentando, porém, paradoxos que vêm se modificando: o aumento do equipamento e o desaparecimento das salas únicas, a ampliação dos cinemas e sua limitação geográfica, a multiplicação de espectadores e sua concentração social, a proliferação de telas e a menor diversidade dos filmes projetados. Enquanto o modelo multiplex se expande com seus conjuntos de salas ligadas a shopping centers, as grandes salas e as de bairro fecham suas portas.

A lógica da realocação espacial e a centralização das atividades acabaram se impondo em toda a América Latina, disparando processos de concentração social do consumo (nas gerações jovens e de classe média e média-alta), bem como de concentração territorial nos principais centros urbanos e, dentro deles, nas áreas de maior poder aquisitivo. Como apontado por Octavio Getino, com o aumento do preço das localidades, a rentabilidade pode ser multiplicada: ao reduzir o volume de público e manter ou aumentar a renda de bilheteria, com menos salas e mais telas concentradas em conjuntos, é possível reduzir uma série de gastos e investimentos em cópias, equipamentos, impostos, serviços, pessoal e administração (GETINO, 2007, p. 261).

Apesar do aumento da renda de alguns filmes de sucesso que encontraram salas para ser projetados, a reativação das produções nacionais não se traduziu em um aumento equivalente de renda nem de exhibições, como se pode ver no gráfico a seguir.

RENDA DE FILMES DE CINEMA NA IBERO-AMÉRICA (MILHÕES DE DÓLARES)



Fonte: Egeda, 2015.

As explicações responsabilizando o cinema nacional ou os próprios espectadores não perderam por esperar:

Os números indicam um fracasso do cinema nacional no circuito comercial e o investimento do Estado no cinema mexicano [...] vai a fundo perdido, pois quase nunca se recupera. [...] Embora as autoridades defendam-se com o sucesso do cinema mexicano em festivais importantes, a realidade é que as produções nacionais (salvo algumas exceções) não conseguem se comunicar com o público e passam despercebidas no circuito comercial⁹.

Ou ainda: “Os cineastas ignoram o público porque nunca se permitiram conhecê-lo”¹⁰; “quem se deve culpar pela falta de vontade do público de ver produções locais?”¹¹; os espectadores “hoje não preferem o mexicano, não gostam dele”¹²; “o problema agora é a demanda”¹³.

Não vemos cinema latino-americano porque não é do interesse do público e dos distribuidores, e os exibidores não querem se arriscar, ou porque, diante da falta de distribuição e exibição, os espectadores não conseguem gerar esse hábito? Existe mesmo um divórcio entre os criadores e o espectador latino-americano? Parece-me que a questão é muito mais complexa, obriga-nos a repensá-la e a explorar os encontros e desencontros entre oferta cinematográfica e grupos diversos. Precisamos de uma perspectiva multifatorial, que analise a distribuição de filmes em um mercado monopolizado como o latino-americano, questione os mitos sobre o cinema nacional e seu público, e discuta a reorganização dos circuitos e o consumo audiovisual, bem como a transformação do sentido de ir ao cinema no século XXI.

Começarei refutando o mito de um cinema nacional único. Não vou avaliar a qualidade ou a capacidade dos filmes de estabelecer um vínculo com as necessidades e os diferentes gostos do público, maior ou menor em épocas diferentes, mas é indubitável que o aumento da produção deu lugar a uma pluralidade de fitas dirigidas a públicos muito diversos. Figuram aí os filmes de massa, que exemplificam “a fórmula da grande bilheteria”. Filmes atraentes para o público em geral, com histórias simples carregadas de sentimentalismo, classismo, estereótipos, clichês, doses variáveis de comédia e tragédia e que muitas vezes lançam mão de personagens conhecidos da televisão, competem com os americanos, como *X-Men*, garantia de salas cheias¹⁴.

O gosto por esse tipo de produção não alude a manias próprias do público de cinema latino-americano. *Que Culpa Tem a Criança?* (México, 2016) foi o filme de maior bilheteria do ano, aproximadamente 6 milhões de espectadores – um público maior que o de 227 longas-metragens espanhóis juntos exibidos nas telas de Madri¹⁵ – e que supera *Ocho Apellidos Catalanes*, o filme mais visto na Espanha em 2015. Houve semanas em que a metade do público espanhol se dividiu entre duas animações, *Minions* e *Divertida Mente*. Na verdade, 1% de todos os filmes exibidos

⁹ Vicente Gutiérrez, articulista. Disponível em: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/12/13/cine-mexicano-vive-nueva-crisis-taquilla> (em espanhol).

¹⁰ Paul Leduc, cineasta. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/17/actualidad/1466118922_526834.html (em espanhol).

¹¹ Luis Pablo Beauregard, jornalista. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/17/actualidad/1466118922_526834.html (em espanhol).

¹² Paul Leduc, cineasta. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/17/actualidad/1466118922_526834.html (em espanhol).

¹³ Hipatia Argüero Mendoza, tradutora e crítica de cinema. Disponível em: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=9814#comment-2238> (em espanhol). Acesso em: 7 fev. 2016.

¹⁴ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/03/actualidad/1464921645_093499.html (em espanhol).

¹⁵ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/17/actualidad/1466118922_526834.html (em espanhol).

ao longo de 2014 nesse país atraiu quase a metade dos espectadores. Esse fenômeno não é exclusivo dos filmes, “mas a oligarquia do cinema supera a do livro, em que 50 obras registram entre 5% e 10% da receita”¹⁶.

O cinema latino-americano de autor, com prêmios e reconhecimentos internacionais em festivais, incluindo os principais do mundo (Cannes, Berlim, Veneza e San Sebastián), também conta com filmes que refletem a diversidade das realidades através de gêneros e qualidade variáveis. A cascata de prêmios que colhem não conseguiu impulsionar sua circulação além dos mercados locais – muitas vezes, nem mesmo aí. Boa parte deles fica marginalizada nos cinemas comerciais, como os filmes *El Clan* e *Desde Allá* (sendo este último um longa-metragem venezuelano ganhador do Leão de Ouro em Veneza), que foram lançados em 19 e 12 nações, respectivamente, enquanto *Batman vs Superman: a Origem da Justiça*, destroçado pela crítica, estreou em 80. *El Abrazo de la Serpiente* foi exibido na Europa, na Oceania, na Ásia e na América do Norte, mas não teve exibição em vários países da América Central e do Sul. Viajam pelos países os filmes de recorte industrial, cuja distribuição associada a grandes estúdios garante sua circulação, como *Relatos Salvagens*. Esse tipo de filme, contudo, não é o mais comum. Mesmo obras nacionais de sucesso nos mercados locais não são exibidas nos países vizinhos. Há algumas exceções esperançosas: *7 Cajas*, do Paraguai, atraiu mais de 70 mil espectadores na Argentina. Ao contrário da música ou das telenovelas, o cinema latino-americano não viaja pelo continente.

Uma vez concluídas, o caminho percorrido pelas produções latino-americanas até sua exibição está repleto de obstáculos que apenas uma parte delas consegue contornar, e não nas melhores condições. A multiplicação de espaços de exibição permite, muito desigualmente, esse exercício de alteridade que, em princípio, favoreceria o contato com a cinematografia mundial. Todo o dinamismo, os recursos e a criatividade que se concretizam nos filmes encontra um cenário desanimador no momento em que sua produção é concluída. Em primeiro lugar, não são lançados em todos os países, contrastando com os filmes de Hollywood, que marcam presença em todos os complexos de cinemas e em diversas telas de cada um deles, saturando os espaços de exibição. Em segundo, a maioria dificilmente sobrevive uma semana ou duas, e fica frequentemente marginalizada em áreas remotas, programada para temporadas e horários ingratos. Chegam às telas os grandes lançamentos latino-americanos – escassíssimos – apoiados por algum *grande estúdio* enquanto a maior parte da crescente produção da região permanece nas mãos de distribuidores independentes que enfrentam as dificuldades de um contexto cada vez mais complexo e com restrições orçamentárias. Os grandes distribuidores americanos impõem a compra de seus maiores sucessos como parte dos pacotes que saturam ainda mais os espaços disponíveis e se sustentam com os direitos dos filmes de maior bilheteria. O lucro maior vai para Universal, Disney, Fox, Warner, Paramount e Sony.

Diante dessas condições desiguais de concorrência com as produções de Hollywood, não é de surpreender a redução da participação do cinema latino-americano no mercado. O que veio de Hollywood – reunindo tais condições díspares, investimentos faraônicos, publicidade espetacular e um robusto sistema de estrelas – abocanhou 82,5% do público na Ibero-América em 2014. Embora em menor escala, o poder dos grandes estúdios hollywoodianos atingiu 63,2% de participação no mercado da União Europeia, enquanto a França consegue em seu território 35,2%, a Alemanha 27,5%, a Espanha 18,9%, e a Itália 18%. Nenhum país demonstra resistência ao poder dos grandes estúdios

¹⁶ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2015/08/04/actualidad/1438703524_331287.html (em espanhol).

como a Índia, que tem uma participação de 91,5% para seus filmes¹⁷.

Do mesmo modo como não existe só um cinema nacional, não é possível falar de público de cinema no singular, mas de espectadores diversos, multimídia, que vivem suas experiências cinematográficas através das janelas que se expandem a partir das salas, dos televisores, dos videocassetes, do computador e do console de video game até a palma de suas mãos, em celulares e tablets. Aqueles que vão ao cinema podem fazê-lo com frequência ou esporadicamente (por razões econômicas, geográficas ou relacionadas à fase da vida, por exemplo);¹⁸ podem ser fregueses do multiplex ou interessados em explorar o cinema para além do circuito comercial, buscando cinematecas, festivais, espaços públicos e plataformas digitais que se somam às exhibições.

A abundância de canais de distribuição de alta qualidade decorre da mudança do modelo analógico para o digital no setor audiovisual. O novo mapa vai deixando para trás a escassez do espaço radioelétrico e aumentando a capacidade de interação com o espectador, que decide cada vez mais quando, onde e como realizar suas experiências cinematográficas. Se considerarmos os espectadores como um todo, o que vemos é a crise da frequência, mas, se olharmos os nichos de público, o panorama se transforma. Graças à digitalização, favorece-se um mercado duplo, o dos grandes sucessos de massa e também a venda de pequenas quantidades a esses nichos, que passa a ser rentável.

A janela mais concorrida para ver os filmes em geral é a televisão aberta, que faz parte do equipamento de praticamente todos os domicílios. Tanto na TV aberta quanto na paga, há uma baixa representação das culturas nacionais ou latino-americanas e uma presença enorme de entretenimento e informação oriundos dos Estados Unidos, apesar de na primeira haver uma tendência para a diminuição da programação importada. Isso não é igual em todos os países: Venezuela, Colômbia, Brasil e México contam com uma produção televisiva relevante. Os dois últimos estão integrados à economia global de bens culturais e abrigam as sedes de gigantes do mercado audiovisual: a Rede Globo e a Televisa.

O tempo entre a estreia de um filme nos cinemas e seu lançamento em formatos caseiros vem encurtando. Problemas como custos, falta de demanda, pirataria e fechamento das grandes cadeias de distribuição e venda levaram alguns produtores a preferir “pular” essa janela, a dirigir-se para o download digital ou diretamente para a televisão. Isso é o que causa a diminuição na edição de filmes nesses formatos, mais fortemente em DVD, e com altos e baixos em Blu-Ray. Nesta janela, há pouca chance de encontro entre produções nacionais e seu público: os conteúdos audiovisuais americanos têm uma presença significativamente maior em relação aos de outras nações. É um círculo vicioso difícil de quebrar, as lojas preferem os títulos que foram um grande sucesso nos cinemas.

O desenvolvimento da internet veio para prosseguir e aprofundar a reorganização dos circuitos audiovisuais. Desde o início do século XXI, os internautas começaram a abandonar a televisão em favor de janelas que oferecem maior interatividade, individualização na seleção da oferta disponível e menos anúncios. Muitos deles nunca passaram pela experiência de comprar um disco ou um filme, de possuir um objeto físico contendo a obra. Por isso estão

¹⁷ Ver IMCINE, *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015*, p. 69 e 95; <http://www.denvbf.nl/files/20160411-unic-focuseurope-online.pdf> (em inglês); e EGEDA, 2015, p. 161 e 165.

¹⁸ As pesquisas do Imcine (Instituto Mexicano de Cinematografía) mostram que quatro quintos da população veem filmes frequentemente por meio de várias telas. Oitenta e quatro por cento dos que vão ao cinema fazem isso pelo menos 12 vezes por ano; 8% seis vezes por ano; e 8% muito esporadicamente. Ver IMCINE, *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012*, p. 188.

minguando os cinéfilos dispostos a pagar por uma entrada de cinema ou um vídeo legalizado. Os computadores, por sua vez, vêm cedendo lugar aos celulares, que são os dispositivos mais usados para acessar o conteúdo on-line.

O número de assinantes de plataformas digitais como YouTube e Netflix posicionou o mercado mexicano de distribuição de conteúdo por demanda como o maior na América Latina, estando à frente do Brasil, da Argentina e da Colômbia. O consumo de filmes on-line (*streaming*) vem registrando um crescimento espetacular em todo o mundo e, embora ainda não seja comparável com a música – área em que o mercado digital ultrapassou pela primeira vez as vendas físicas em 2014 –, nem tampouco com a venda de ingressos para salas de exibição, a arrecadação vem quase dobrando de ano em ano. Esses resultados têm sido favorecidos pelos avanços tecnológicos, desde a conexão com banda larga até os televisores capazes de se conectar com a rede, bem como o fechamento de algumas das páginas piratas de maior acesso¹⁹.

É complexo dimensionar o mercado físico pirata de filmes. Trata-se de um mercado versátil não só por causa de sua acessibilidade em termos de preço e localização nas ruas e comércios populares, mas também por causa dos formatos e dos dispositivos que oferece (DVD, Blu-Ray, pendrives com centenas de filmes, programas digitais com filmes para celulares), pelo tratamento personalizado entre o vendedor e os clientes, assim como por sua temporalidade: uma proporção nada desprezível dos lançamentos nacionais aparece previamente no mercado pirata. O combate mais bem-sucedido contra a pirataria física é travado pela via digital, com o aumento de downloads de música, filmes e séries de televisão. No entanto, não é só uma questão de demanda do público. Contribuem para a manutenção das páginas ilegais os lucros aferidos pelas operadoras de telefonia, pelas plataformas de busca e até mesmo pelas indústrias que as financiam com sua publicidade.

A experiência do cinema vem se expandindo e compreende uma ampla gama de atividades das quais fazem parte os video games. Esses constituem a primeira indústria cultural do mundo em faturamento – 80.000 milhões de euros em 2014 –, muito acima da bilheteria mundial do cinema (ultrapassou perto de 34.000 milhões de euros). Depois da proliferação de video games, vem a multiplicidade de dispositivos: a popularização da compra e dos jogos on-line, o crescimento de celulares e tablets, os televisores com conexão à internet e o avanço tecnológico dos consoles. Cerca de 1.600 milhão de pessoas jogam video game no mundo, de acordo com dados de 2013 da consultoria Newzoo. Sua idade média é de 35 anos, mas a diversificação de formatos e temas, a melhor qualidade e inovação e o intercâmbio de talentos – entre atores, diretores e roteiristas de Hollywood e as empresas de video games (filmes adaptados às sagas de video games e vice-versa) – atraem indivíduos e famílias de idades variáveis, que jogam intensiva ou ocasionalmente²⁰.

A reorganização dos circuitos e do consumo de audiovisual transformou radicalmente a noção de cinéfilo e ampliou a compreensão da experiência cinematográfica para a multiplicidade de janelas e modalidades através das quais

¹⁹ Ver LÓPEZ, Jair. “Uno de Cada 3 Mexicanos con Internet ya no Ve Televisión Abierta”. *El Financiero*, 5 jul. 2016, p. 24. E “Firmas Suben Hasta 60% sus Ventas con el Marketing Digital”. *El Financiero*, 8 ago. 2016, p. 18. Ver também <http://www.amprofon.com.mx/presentacionDescargasDigitales2015.pdf> (em espanhol); <http://www.forbes.com.mx/mexico-el-segundo-mercado-mas-grande-de-netflix/#gs.4O0hR1k> (em espanhol); *Imcine, Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015*, p. 209-209; e http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/14/actualidad/1429015406_673630.html (em espanhol).

²⁰ Ver <http://www.t1msn.com.mx/tecnologia/software/art318softvjexp/>. Acesso em: 6 jun. 2004. Ver também http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/14/actualidad/1405351296_194284.html; http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707_733302.html; http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/14/actualidad/1429015406_673630.html e http://economia.elpais.com/economia/2016/09/04/actualidad/1473015282_378691.html (todos em espanhol).

é praticada. O que foi afetado não foi a popularidade dos filmes, mas, sim, as maneiras de alcançá-los. As novas cinefilias não excluem a ida ao cinema, porém, certamente esta assume outro lugar na vida cotidiana, saturada pela acessibilidade de conteúdos audiovisuais no espaço doméstico e público por meio dos dispositivos móveis e portáteis.

A ida às salas desmitifica-se como experiência única ou superior para ver filmes. Os novos cinéfilos circulam com facilidade e prazer pelas diferentes telas. O gosto de ir ao cinema conta com um componente estético (a qualidade do som e da imagem, o tamanho da tela), mas não é o único nem o mais importante fator para uma boa parte do público. As formas específicas de sociabilidade são tão significativas quanto o próprio filme ou a qualidade da experiência do cinema: a atmosfera indeterminável das salas, a possibilidade de vivenciá-la acompanhado. Como Nicole Kidman resume, “a sala de cinema é o lugar onde entendemos de verdade que não estamos sós”²¹. Na maior parte das vezes, ir às salas de cinema é algo que se faz com os amigos, com o cônjuge ou com os filhos. Para o público de massa, a ida ao cinema também está associada ao passeio por uma área comercial – normalmente a mais próxima do domicílio –, de modo que o espaço de exibição adquire uma relevância singular, como acontecia antigamente com os grandes palácios de cinema ou os cinemas de bairro.

Algumas estreias espetaculares podem atrair até mesmo o público que não costuma ir às salas de exibição, mas dificilmente gerará mudanças comportamentais significativas. Embora a reorganização dos circuitos audiovisuais exerça uma influência sobre o conjunto dos setores, a relação entre características geográficas, de infraestrutura, renda e educação e as fases da vida destaca as diferenças entre aqueles que não vão, os que vão às vezes e os frequentadores assíduos. Alguns pesam mais do que outros: as fases da vida e as diferentes formas assumidas pela sociabilidade dentro dele são componentes essenciais para a ida ao cinema: por isso predominam jovens solteiros ou em fase de namoro, bem como casais com filhos pequenos. E isso se aplica tanto para o público de cinema de arte quanto para os que frequentam as salas multiplex (DOCHERTY et al., 1987, p. 57-59).

As diferentes formas assumidas hoje em dia pela experiência cinematográfica oferecem possibilidades específicas de sociabilidade e novos rituais que as estruturam, como os encontros de fãs que se fantasiam ou que fizeram intervenções corporais permanentes para se parecer com seus ídolos, a fidelidade aos video games e às franquias, as possibilidades de se conectar com outros a partir dos downloads na internet. As novas plataformas de conteúdo audiovisual aumentaram as possibilidades de relacionamento com um menu diverso de gêneros, diretores, países e tendências sem depender dos intermediários culturais clássicos. Cresceram também as modalidades de interatividade: os internautas que consultam as fontes alternativas de informações de cinema geram fóruns de debate e trocam opiniões pessoais por seus blogs. Há produtores que envolvem o público através do micromecenato e de sua participação nas redes sociais já a partir da fase inicial de pré-produção, projeção ou crítica cinematográfica, uma vez terminado o filme, gerando novos vínculos entre aqueles que fazem e recebem os filmes acabados²². Em torno da música, dos filmes, dos documentários, geram-se todos os tipos de rede social e um senso de comunidade que transcende as fronteiras nacionais.

Algumas salas tradicionais adaptam-se às mudanças tecnológicas e aos novos hábitos. É o caso, por exemplo, da

²¹ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/15/actualidad/1400189947_878633.html (em espanhol).

²² Ver <http://cultura.nexos.com.mx/?p=9952> (em espanhol).

empresa Rain no Brasil, que, associada a dezenas de cadeias de exibição, criou o *Cinema on Demand*, um sistema pelo qual o público vai para a sala de exibição para ver o filme que escolheu por um cadastro feito previamente na comunidade cinéfila virtual. Conceitos similares de cinema *on demand* ganham impulso por meio de empresas como a Youfeelm ou a Screen.ly: abre-se uma chamada on-line para ver determinado filme em uma sala e a projeção acontece se for atingido o número mínimo de espectadores interessados²³. Ver filmes nos celulares e nos tablets durante o deslocamento pela cidade facilita o que é feito por etapas, como é o caso com os livros, que não são lidos de uma só vez. A preocupação com os espectadores que não vão ao cinema em razão das dificuldades de conectarem seus celulares às redes no local levou ao surgimento de vozes dentro dos exibidores que pedem a liberação de seu uso durante a projeção de um modo geral ou em uma área da sala²⁴.

Políticas para acesso e diversidade

Apesar da multiplicação de telas e do crescimento sustentado da produção cinematográfica, ainda estamos longe de uma exibição diversificada, representativa das variadas orientações criativas do cinema contemporâneo. Não é possível exercer o direito ao entretenimento cinematográfico em todas as camadas da população. Não é um problema exclusivo da América Latina nem do audiovisual. Como mencionado, fluxos desiguais da globalização fazem com que a produção cultural cinematográfica da maioria dos países dificilmente tenha acesso às telas locais, regionais e globais. No caso do cinema, o controle monopolista da cadeia de produção, distribuição e exibição nas mãos de empresas americanas ou dependentes de suas políticas faz com que a esmagadora maioria dos filmes venha de Hollywood. A distribuição continental continua sendo um gargalo e, apesar da proliferação nos últimos anos de auxílio e de espaços para aumentar a coprodução regional, a distribuição de filmes não goza dos mesmos incentivos. Não se conseguiu um intercâmbio eficaz de conteúdos audiovisuais, apesar da tentativa de construir diversas plataformas e programas de mercado comum entre as regiões desde 1984.

Uma nação se reconhece pelas imagens que produz e consome. Isso acontece porque os filmes constituem uma arena fundamental em sua vida cultural: ao projetar e discutir valores e identidades, eles podem captar o espírito e as preocupações de seu tempo, definir percepções partilhadas e contribuir para gerar mudanças de longo prazo em atitudes sociais. Contudo, o cinema não é só criador e recriador de identidades nacionais. Entre os protagonistas da globalização, aparecem justamente as narrativas fílmicas com a multiplicidade de histórias que permitem nos relacionar com a produção tanto de nosso próprio país quanto de latitudes longínquas. Os filmes levam-nos a conhecer diferentes culturas, ouvir outros idiomas e descobrir infinitas maneiras de enfrentar os dilemas humanos.

Diante de uma avalanche de filmes hollywoodianos que afogam as produções nacionais em quase todo o mundo, vários países reconheceram o sentido cultural do cinema – e de outros bens e indústrias culturais – como a expressão criativa de cada nação, como recurso para que os países compreendam a si mesmos, relacionem-se com outros e gerem entendimento mútuo. Os novos suportes que divulgam os filmes para além das salas revelam, mais do que

²³ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/05/actualidad/1462455169_690739.html (em espanhol).

²⁴ Amy Miles, presidente de uma das cadeias de cinemas mais importantes dos Estados Unidos (Regal), garante que os adolescentes pararam de ir ao cinema porque “lá se sentem algemados”, uma vez que não podem usar livremente seus dispositivos móveis. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/03/actualidad/1336061935_057115.html (em espanhol).

em qualquer momento anterior, a capacidade do cinema de contar a história a partir da diversidade de povos e culturas, definir outras formas de pensar a vida, divulgar valores e significados particulares. Nos países em que as salas dão espaço a essa diversidade, é mais visível seu valor como indústria estratégica para o desenvolvimento cultural e econômico, vetor para o crescimento e a criação de empregos. Por isso, especialmente nos países europeus, os filmes são reconhecidos como bens de interesse público, como patrimônio, defendendo-se o direito do Estado de implementar políticas para apoiar a criação cultural e o acesso dos cidadãos a seu usufruto.

Há mais de duas décadas, a *exceção cultural* estourou no cenário internacional como um mecanismo para proteger as indústrias culturais na negociação internacional de acordos comerciais. O destaque a todos esses valores foi uma tentativa de evitar que fossem tratadas como qualquer mercadoria, sendo recusada sua inclusão na lista de bens e serviços a serem liberados. Em meados da década de 1990, vários países, entre eles o Canadá e os agrupados sob a bandeira da União Europeia, conseguiram resguardar seus setores audiovisuais (cinema, rádio e televisão) e aqueles relacionados a bibliotecas, arquivos e museus (tesouros nacionais de valor artístico, histórico ou arqueológico) (NIVÓN, 2006, p. 102-104). No início do século XXI, a Unesco assumiu as proposições *excepcionistas*²⁵ com a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, que reafirma o direito das nações à expressão e à difusão da cultura, bem como a incapacidade do mercado de garantir a diversidade cultural e natural diante das pressões da globalização.

Em 2013, o debate sobre a exceção cultural foi reaberto, quando a Comissão Europeia anunciou estar analisando a inclusão do setor audiovisual e cinematográfico nas negociações do Tratado de Livre Comércio entre a União Europeia e os Estados Unidos. Depois de intensas manifestações de oposição por parte de cineastas e profissionais do setor cultural, assim como dos ministros da Cultura da região e do Parlamento Europeu, o Conselho da União Europeia aprovou, alguns meses depois de iniciado o debate, a garantia da exclusão do setor audiovisual do mandato da Comissão Europeia²⁶.

Os Estados Unidos, em todos os fóruns de comércio internacional, têm defendido suas empresas audiovisuais das práticas que consideram “neoprotecionistas”. Seu argumento é o de que toda intervenção distorcendo o livre comércio terá como consequência a perda de eficiência e uma redução no bem-estar econômico global. A ideia supõe que a participação do Estado representa um estorvo ao fluxo *livre* da oferta e da demanda e só responde a um nacionalismo temeroso e globalifóbico. Contra a abordagem de que bens e serviços culturais constituem patrimônios nacionais, esse argumento concebe o cinema como um entretenimento de base industrial, ou seja, exclusivamente comercial. Assim, os americanos têm feito oposição no campo diplomático aos países que incentivam auxílios públicos e privados; eles também pressionam terceiros a não adotar esse tipo de política.

É paradoxal defender o livre comércio a partir de uma posição de domínio oligopolista do mercado cinematográfico mundial. Como demonstrado por Enrique Sánchez Ruiz e autores americanos como Toby Miller e George Yúdice, é um mito que a indústria cinematográfica americana não receba tratamento especial: os Estados Unidos souberam

²⁵ Referência aos que defendem a exceção cultural.

²⁶ Ver http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/03/actualidad/1370284518_162046.html; <https://www.lapetition.be/petition.php/THE-CULTURAL-EXCEPTION-IS-NON-NEGOTIABLE/12826> e <http://www.panoramaaudiovisual.com/2013/06/18/bruselas-deja-fuera-del-comercio-con-estados-unidos-el-negocio-del-cine/> (todos em espanhol).

estimular, proteger e apoiar sua divulgação cultural com uma vasta gama de estratégias, beneficiando com isso os estudos e a economia americana em geral. Essa indústria constitui um de seus maiores braços de exportação e, além de seu papel ideológico e legitimador, é um setor intensivo em mão de obra que utiliza uma enorme infraestrutura de serviços.

A estrutura desigual de distribuição e exibição permite reconhecer que, sem apoio público, não há cinema possível nem outras atividades socialmente relevantes. De modo geral, os poderes públicos se tornam atores insubstituíveis de apoio e reforço à distribuição de bens e serviços culturais em cada país e entre os países de uma região. No caso do cinema, Estados Unidos, França, Canadá, Alemanha e Argentina, entre outros, cuidam dele como uma *marca país*, ao aquilatarem seu potencial como veículo de interculturalidade e de projeção cultural pelo qual viajam a música, a literatura, a paisagem, a arquitetura e a gastronomia dos povos.

Pensar as políticas cinematográficas a partir do público e do acesso nos permite abrir o espectro de ações e áreas de intervenção. Na recomposição dos mercados audiovisuais, o cinema como experiência de sociabilidade pública é mais acessível para os setores médios e altos, em razão da multiplicação das salas em várias áreas urbanas, embora os preços continuem elevados para os grupos populares. Gerar estratégias contra as assimetrias causadas pelo mercado implica, então, garantir também a todos o direito de ter uma experiência cinematográfica.

Como poderia ser um programa de ação de governo adequado para o século XXI? É preciso superar, antes de tudo, a inércia das instituições culturais, bem como sua desatualização orçamentária e legal para enfrentar os novos desafios e gerenciar o interesse público. O cinema não é apenas mercadoria nem tampouco só arte. É necessário elaborar políticas focadas em obras comerciais de perfil industrial e também estratégias e mecanismos que viabilizem uma cinematografia de risco (DOMÍNGUEZ, 2012, p. 386). A complexidade e a dimensão das tarefas são intratáveis sem o fortalecimento de uma instância articuladora para coordenar e criar sinergias entre todos os níveis do governo e entre organizações privadas e as crescentes iniciativas cidadãs (como os festivais independentes e o financiamento social ou empresarial).

Está claro agora que não basta concentrar todos os esforços no aumento da produção e da coprodução. O crescimento das cinematografias em quase todo o continente latino-americano, tanto pelos incentivos fiscais quanto pelas transformações tecnológicas que facilitam a criação e a difusão, requer estratégias de apoio e um ambiente propício para torná-las viáveis economicamente, para que cheguem a diferentes janelas e consigam se fixar entre os espectadores. A possibilidade de o cinema latino-americano recuperar o que foi investido e causar impacto cultural depende de sua visibilidade e acessibilidade em um mercado controlado pelos distribuidores americanos. Diante da saturação das telas nacionais por Hollywood, cabem diversas ações que permitam promover uma prática comercial mais equitativa e uma oferta plural: punir as práticas monopolistas na distribuição e na exibição, enfrentar o acúmulo por meio de um número máximo de cópias por filme e da porcentagem de espaços dentro de um complexo que pode exibir um mesmo filme. Também é necessário estabelecer um número mínimo de lugares, em horários completos e em todas as sessões da semana, para que as fitas nacionais sejam projetadas, bem como aumentar gradualmente o tempo de tela para a crescente produção cinematográfica, tal como previsto nos acordos de livre comércio com os Estados Unidos. Uma revisão no texto desses tratados em vários países latino-americanos permite reconhecer que entre 20% e 30% do tempo anual em tela em cada sala pode ser reservado aos filmes de produção

nacional. As restrições para esse apoio à distribuição cinematográfica nacional parecem vir mais das pressões de grupos factuais dentro e fora dos países (os oligopólios nos setores de distribuição e exibição), assim como da falta de recursos orçamentários para dar continuidade e aplicar as multas pelo descumprimento da cota de tela vigente.

Sem esses recursos legais (que podem estar situados em um continuum que varie entre uma obrigação fixa de quotas de projeção e um conjunto de incentivos fiscais, prêmios ou subvenções ao exibidor), o investimento nas produções nacionais continuará indo a fundo perdido. A cota de tela não tem razão para se restringir aos filmes nacionais. Em outras nações, abrem-se espaços também para as produções de uma região ou a favor da diversidade em um sentido ainda mais amplo. Esse regulamento não tem que se limitar às salas de cinema: âmbitos como o televisivo – limitando a normalização dos filmes dublados, que impedem que se ouça a língua original – e o espaço audiovisual em geral podem ser legislados²⁷. É essencial, além disso, que, diante do descumprimento da cota de tela, sejam aplicadas multas e punições que possam ser reutilizadas no financiamento dos programas públicos de apoio ao cinema.

As iniciativas do governo em âmbito federal ou metropolitano para a exibição alternativa continuam ainda limitadas em termos de frequência, cobertura geográfica e alcance populacional. Há uma ampla infraestrutura cultural pública que poderia ser aproveitada em cidades com baixa densidade populacional rural e urbana para abrir janelas para o cinema nacional e mundial: escolas, bibliotecas, centros de saúde, auditórios, casas de cultura e universidades, além de estruturas que poderiam ser montadas temporariamente em espaços públicos.

Os lugares alternativos, como cinematecas do Estado, cineclubes e festivais, vêm crescendo e desenvolvendo caminhos inovadores para a circulação do cinema independente. Requerem, porém, uma diversificação das fontes de apoio para se estabilizar e se consolidar. Os pequenos distribuidores e exibidores constituem os setores mais vulneráveis na transição tecnológica: dada a escassa possibilidade de recuperação em condições desiguais de concorrência – pela presença dominante dos grandes estúdios e por um mercado analógico não regulamentado –, é necessário assumir um posicionamento nessas novas janelas de negócios em condições de maior equidade e concorrência (DOMÍNGUEZ, 2012, p. 350). A intercomunicação e a sinergia entre todas essas janelas poderiam ter mais força se fizessem parte de um circuito. A profissionalização daqueles que atuam na indústria cinematográfica pode se expandir nessas áreas: os cineastas precisam de especialistas para orientações quanto às diferentes lógicas contagiando distribuidores e exibidores privados nacionais e internacionais e para que contem com as competências necessárias à comercialização de suas produções.

Uma parte dos âmbitos alternativos de projeção é de propriedade de instituições públicas, privadas, associações civis ou comunitárias de caráter cultural (como centros culturais, bibliotecas, museus, universidades, empreendimentos); a outra é sustentada por grupos de cidadãos cansados do estreitamento dos canais de distribuição do cinema não hollywoodiano na última década. A disponibilidade de equipamentos digitais de projeção a custos mais baixos e de melhor qualidade, bem como o apoio das novas tecnologias da informação e da comunicação, facilitou o caminho

²⁷ A cota de tela para filmes nacionais nos cinemas da Espanha varia entre 33% e 50%, dependendo do tamanho das populações. Nas salas classificadas na Argentina, é um filme do país por trimestre e, no restante, 33% dos lançamentos com um máximo de quatro filmes. No Brasil, cada uma das operadoras de televisão paga é obrigada a ter pelo menos um canal de cinema nacional de produção independente. Sessenta por cento dos filmes transmitidos pelos canais franceses devem ser europeus (40% franceses e 20% europeus). SERMENT, León. Cine Toma. Revista Mexicana de Cine, ano 4, n. 20, jan.-fev. 2012, p. 27. Ver também Proyecto Economía y Cultura, 2003, p. 45.

de jovens trabalhadores “altruístas culturais” e “microativistas” *freelance* no intuito de estimular os espaços de projeção de gêneros e formatos cinematográficos diferentes, aqueles que normalmente não encontram distribuição comercial por serem considerados não rentáveis, entre eles o cinema nacional. Esses empreendimentos funcionam graças às contribuições diretas ou em espécie de patrocinadores públicos ou privados (secretarias de Cultura dos governos dos estados, entidades federais, embaixadas ou fundações, empresas, estabelecimentos), em troca de visibilidade ou publicidade durante os eventos²⁸. Ao financiamento volátil e instável somam-se a precariedade da receita, a falta de segurança social e a incerteza do trabalho dos profissionais (ZIRIÓ & CYR, 2014, p. 26-28). Trata-se de um fenômeno internacional de empreendedores que habilmente usam recursos tecnológicos e suas redes para gerar projetos. Representa uma oferta fundamental para enfrentar a falta de diversidade na produção cinematográfica comercial, apesar, no entanto, da fragilidade de sua relevância e cobertura, às vezes intermitente e sem visibilidade suficiente.

A centralização do acesso não pode se restringir às salas de cinema nem ao horizonte nacional. Certamente, as salas já não se encontram no centro das preferências de acesso dos espectadores, mas seu fechamento e a diminuição de público em importantes mercados mundiais convivem com a abertura de salas em diversos países – na China, foram inaugurados diariamente 18 espaços de projeção no decorrer de 2015 –, com novos recordes de renda das superproduções de Hollywood²⁹ ou com a multiplicação por todo o planeta de movimentos populares que recuperam cinemas em risco de desaparecimento. Não há substituição de uma mídia por outra; o acesso agora é transmidial, a experiência cinematográfica foi reelaborada e, com ela, o público e suas práticas audiovisuais. A paisagem midiática contemporânea inclui um conjunto de espaços e redes entrelaçados que força o olhar a se ampliar e a considerar a exibição na televisão, no vídeo, nas plataformas digitais, nos video games, em outras maneiras de estabelecer um vínculo com as telas e de estar juntos. A integração radical de cinema, rádio, música, notícias, televisão e internet, que se reinventam ao se combinar em um único sistema convergente, mostra que as políticas de cinema se tornarão ineficazes, caso não se articulem também com as políticas audiovisuais e de telecomunicações.

A proliferação de telas multiplica as possibilidades de aumentar a diversidade da oferta e as vias de acesso para quem não pode ou não quer ir às salas de cinema. Considerando, porém, que não houve uma abertura proporcional para a produção nacional ou global por influência das transnacionais em quase todos os suportes e circuitos, faz-se necessária a intervenção dos poderes públicos na construção de infraestrutura eletrônica para estimular a transição digital e promover a circulação dos filmes alternativos fazendo uso das redes, isto é, da banda larga e via satélite. Na Argentina e no Reino Unido, por exemplo, entre os novos canais digitais públicos oferecidos, alguns são dedicados à transmissão de suas cinematografias. O DVD e o vídeo *on demand* estão fazendo com que o cinema nacional volte a ser acessível: é possível pensar em módulos automatizados de venda de vídeos e no fortalecimento das plataformas públicas que os oferecem nessa modalidade.

Por outro lado, a produção transnacional ou “desnacionalizada” de grande parte dos bens culturais dificulta que cada Estado nacional, por si só, contemple os interesses públicos. Daí a necessidade de formar parcerias regionais

²⁸ A Secretaria da Cultura da Cidade do México, por exemplo, apoia os cineclubes comunitários para a aquisição de equipamentos e materiais, a geração de espaços de discussão e a criação de laços com suas comunidades, integrando-os a seu circuito de festivais e coordenando um portal eletrônico para fortalecer a divulgação de suas atividades e a diversidade de estilos e conceitos. Ver URBINA, 2012, p. 94-98.

²⁹ O sétimo episódio de *Star Wars*, *O Despertar da Força*, arrecadou mais de 483 milhões de euros em seu primeiro fim de semana (antes mesmo de estreiar na China, a segunda potência mundial de exibição).

para implementar políticas comuns em nível macro para promoção, distribuição e comercialização do cinema ibero-americano e aumentar a sua cota de participação na economia criativa global, como fez a União Europeia com a criação de um espaço audiovisual regional.

Atender a distribuição e gerar estratégias para que as produções cheguem às diferentes janelas são etapas essenciais, mas não suficientes, para conseguir que elas se firmem entre os espectadores. Frequentemente, a ideia é a de que as ofertas culturais exercem uma atração natural, presumindo os *círculos criativos*, ou seja, acreditando-se que “o aumento da produção tende a gerar maior consumo e, ao mesmo tempo, níveis mais elevados de consumo ou apropriação de bens e serviços culturais induzem maior produção” (GARCÍA CANCLINI & PIEDRAS, 2006, p. 88). O vínculo entre produção e acesso não é tão simples. Multiplicar a oferta de qualquer bem cultural – tiragens de livros, obras teatrais, exposições e filmes, por exemplo – não é suficiente para aumentar a relação da população com tais bens. Como se tem demonstrado, há várias barreiras que dificultam as experiências fílmicas e os públicos não nascem como tais. Eles se formam e se transformam permanentemente pela ação da mídia, da escola, dos cineclubes, das projeções nos espaços abertos, elementos que influenciam seus modos de aproximação e distanciamento. Com certeza, satisfazer as condições sociais de acesso e favorecer uma distribuição mais generalizada dos bens culturais – bem como assegurar a ausência de barreiras econômicas que impeçam sua apreciação – é um dos primeiros passos a tomar para democratizar seu consumo. Mas isso só ataca a primeira parte do problema, a do contato com as ofertas culturais, que não é suficiente por si só para gerar um aproveitamento pleno nem para estabelecer uma inclinação duradoura para a prática cultural.

Não são somente as políticas culturais que foram mal preparadas para enfrentar esse desafio. Esse também é o caso dos cineastas que concentram suas energias na produção sem conhecer o público a quem se dirigem. O ideal seria que cada um dos filmes contasse pelo menos com um esboço da rota de distribuição antes de sua filmagem, que lhe permitisse ganhar mais forma e ter um acompanhamento até sua projeção nas salas de cinema, em cineclubes, em vídeo ou nas plataformas digitais. Isso inclui planejar quais distribuidores procurar, o número de cópias adequado para seus espectadores e as telas-alvo (nem todos os filmes encontrarão seu público nos multiplex ou mesmo nas salas em geral, como comprovou o bem-sucedido mexicano *Chalán*, lançado diretamente na internet).

Uma vez que se trata de um cenário em constante transformação, é necessário promover o questionamento sistemático, quantitativo e qualitativo, longitudinal e comparativo sobre as práticas culturais. Os países onde o cinema é valorizado como setor estratégico da indústria cultural e da economia nacional “não poupam esforços nem recursos para apoiar a pesquisa e a elaboração de indicadores que vão além do próprio cinema, e que constantemente analisam como o cinema contribui para o desenvolvimento econômico”. Nos Estados Unidos, por exemplo, avalia-se anualmente o comportamento da indústria em relação a investimentos, criação de emprego, composição da balança comercial e captação de recursos. Tal avaliação não se restringe, contudo, à análise de seus mercados internos, mas aborda também os globais. Os dados registram todas as formas possíveis de produção e coprodução de filmes, distribuição e acesso ao cinema (incluindo vídeo e internet) ou a receita deixada para a indústria publicitária. Em todos os casos, a informação está disponível para consulta pública (JIMÉNEZ, 2007, p. 74-75). Para tornar viáveis as produções nacionais, são necessários estudos específicos de mercado que, com base em um planejamento que defina os públicos-alvo desejados, permitam desenvolver estratégias de multimídia apropriadas para os circuitos comerciais ou alternativos.

O relacionamento com o público deve ser construído. É um diálogo gerado a partir do conhecimento mútuo, do encontro de ofertas culturais, por um lado, e expectativas e gostos, por outro, ou seja, acordos que são transformados e renegociados no médio e no longo prazo. Precisamos adicionar às tarefas de visibilização dos filmes a pesquisa sobre a transformação dos espectadores contemporâneos. As condições de acesso e a disposição interativa norteiam outras experiências cinematográficas que deverão ser contempladas a partir da produção e das modalidades de oferta. É necessário também saber como combinar a pluralidade das experiências de acesso, em que condições uma prática ou outra ocorre, se estão vinculadas com diferentes disposições para se relacionar com filmes nacionais ou hollywoodianos. O aprofundamento desses trabalhos pode nos permitir refinar o olhar e mudar a visão pessimista sobre as relações dos públicos com os filmes mexicanos formada exclusivamente a partir do que ocorre nas salas comerciais.

Considerações finais

Como argumentei anteriormente, a formação dos gostos apresenta várias origens: essas “maneiras de escolher que não são escolhidas”, como diz Pierre Bourdieu, decorrem do modo como a vida de cada um se adapta às possibilidades oferecidas pela classe, pelo gênero, pelas comunidades de pertencimento e pela região habitada, entre outros. Encontram-se permanentemente expostas a influências heterogêneas de socialização pela mobilidade educacional, profissional e social. Também são sensíveis à ação ou à inação dos poderes públicos e empresariais. É por isso que “a assimetria dos mercados e a abstenção dos Estados com relação às indústrias culturais tem-se constituído uma dupla parceria formadora do gosto”, como apontado por Jesús Martín-Barbero, para quem “as políticas públicas continuam sendo majoritariamente cúmplices do empobrecimento da produção endógena e da segmentação desigual do consumo cultural” (MARTÍN-BARBERO, 2002). Por sua vez, o onipresente cinema de Hollywood representa um elemento primordial na formação do gosto estético dos espectadores.

O acesso cultural apresenta-se, então, como um lugar fundamental para sustentar a necessidade da intervenção pública diante das insuficiências e desigualdades do mercado. Precisamos de políticas públicas mais enérgicas e consistentes na educação e na comunicação para que uma porcentagem maior da população possa participar da economia criativa e do conhecimento. Esse propósito requer uma alfabetização total múltipla que capacite para a leitura, a compreensão oral, a escrita, o movimento e o domínio da visualidade. Em relação às experiências cinematográficas, continua pendente a inclusão da educação audiovisual nas leis educacionais da região, com especial atenção para o cinema ibero-americano e a formação crítica das novas gerações. Falta ainda ensinar a história do cinema como parte de nossa história. Existem várias iniciativas que seguem essa linha: Retina Latina, a plataforma digital latino-americana, propõe-se a oferecer não somente filmes, documentários e curtas-metragens, como também informações relevantes e conteúdo multimídia complementar para que seus usuários possam obter dados detalhados sobre o universo que cerca as produções ali postadas e a indústria cinematográfica da região. A internet, os serviços de *streaming* e as redes sociais multiplicaram as condições para descobrir e consumir filmes; também revolucionaram a comunicação, a troca de opiniões e a formação de espectadores e criadores de filme.

Apesar das transformações relatadas, é inegável que a participação cultural, da mesma forma que o consumo em um nível mais geral, constitui uma área fundamental para construir e comunicar as diferenças sociais. Suas dimensões

são várias, como prática prazerosa, de exploração vital, de geração de identidades e sociabilidade. Sua identificação permite tirar o acesso cultural do lugar comum que o confina ao espaço de lazer ou ao uso do tempo livre, concebendo-o como um lugar da suntuosidade e do supérfluo, mostrando que “ao consumir também se pensa, se escolhe e se reelabora o sentido social”. Com sua abordagem de que as mercadorias “servem para pensar”, Mary Douglas e Baron Isherwood ajudaram a entender o consumo como um espaço de comunicação, relacionamento e classificação social (GARCÍA CANCLINI, 1993, p. 18 e 32).

A exclusão dos benefícios gerados da relação com formas simbólicas diversas (através dos meios de comunicação de massa ou de outras ofertas culturais) implica que os setores excluídos contam com menos recursos para explicar o mundo em que vivem e atuar nele. Isso limita, no fim das contas, a formação de seu juízo crítico a partir da disponibilidade de informações e da expressão de ideias diferentes. Em nossa relação com as ofertas culturais, podemos encontrar entretenimento e diversão, mas também oportunidades para criar e formar concepções alternativas para nós mesmos, estabelecer consenso, construir uma cultura política e exercer ou não a cidadania.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun (Ed.). *La Vida Social de las Cosas*. Perspectiva Cultural de las Mercancías. México: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- QUARTESAN, Alessandra; ROMIS, Monica; LANZAFAME Francesco. *Las Industrias Culturales en América Latina y el Caribe: Desafíos y Oportunidades*. Banco Interamericano de Desenvolvimento, 2007. Disponível em: <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1156415>.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinción*, Madri: Taurus, 2002.
- CHAN, T. W.; GOLDTHORPE, J. H. “Social Stratification and Cultural Consumption: The Visual Arts in England”. In: *Poetics*, n. 35, v. 2-3, 2007, p. 168-190.
- DOCHERTY, David; MORRISON, David; TRACEY, Michael. *The Last Picture Show? Britain’s Changing Film Audiences*. Londres: British Film Institute, 1987.
- DOMÍNGUEZ, Juan Carlos. “La Política Cinematográfica Frente a la Convergencia Digital; Apuntes sobre la Definición de la Obra Cinematográfica como Contenido Audiovisual”. In: *El Estado y la Imagen en Movimiento*. Reflexiones sobre las Políticas Públicas y el Cine Mexicano. Cuauhtémoc Carmona e Carlos Sánchez, eds., México: Imcine/Conaculta, 2012, p. 339-394.
- EGEDA [Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales]. *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2015*. Madri, 2015.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carlos Jesús; HEIKKILÄ, Riie. “El Debate sobre el Omnivorismo Cultural. Una Aproximación a Nuevas Tendencias en Sociología del Consumo”. In: *Revista Internacional de Sociología*, n. 3, v. 69, set./dez., 2011, p. 585-606.
- GARCÍA CALVO, Cynthia. *La Circulación del Cine Latinoamericano en Latinoamérica*, 2015. Disponível em: <http://www.latamcinema.com/especiales/la-circulacion-del-cine-latinoamericano-en-latinoamerica/>.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La Globalización Imaginada*. México: Paidós, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “El Consumo Cultural y Su Estudio en México: una Propuesta Teórica”. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). *El Consumo Cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 15-42.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor; PICCINI, Mabel. "Culturas de la Ciudad de México: Símbolos Colectivos y Usos del Espacio Urbano". In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). *El Consumo Cultural en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 43-85.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). *Los Nuevos Espectadores*. Cine, Televisión y Video en México. México: Imcine/CNCA, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; HOLTZ, Déborah; ROSAS MANTECÓN, Ana. La Ciudad de México: Cinéfilos y Videófilos. ¿Qué Hay para Ver?. In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). *Los Nuevos Espectadores*. Cine, Televisión y Video en México. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, p. 159-227
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; ROSAS MANTECÓN, Ana; SÁNCHEZ RUIZ, Enrique (Coords.). *Situación Actual y Perspectivas de la Industria Cinematográfica en México y el Extranjero*. México: DEES Universidad de Guadalajara, Imcine, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; PIEDRAS, Ernesto. *Las Industrias Culturales y el Desarrollo en México*. México: Flacso, Secretaría de Relaciones Exteriores, Siglo XXI Eds., 2006.
- GETINO, Octavio. *Cine Iberoamericano*. Los Desafíos del Nuevo Siglo. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales /Ciccus, 2007.
- GONZÁLEZ DE REQUENA, Fernando. "Política Digital y Nuevas Prácticas Tecnológicas". In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; CRUCES, Francisco; URTEAGA CASTRO POZO, Maritza (Coords.). *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*. Madrid/ Barcelona: Fundación Telefónica, 2012, p. 232-251.
- HANSEN, Miriam. "Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere". In: *Screen*, n. 34, v. 3, 1993, p. 197-210.
- HOLT, Jennifer. "In Deregulation We Trust: The Synergy of Politics and Industry in Reagan-Era Hollywood". In: *Film Quarterly*, n. 2, v. 55, 2001, 2002, p. 22-29.
- JIMÉNEZ, Lucina. "Por la Política del Cine". In: *Letras Libres*, n. 100, abr., 2007, p. 74-77.
- LAHIRE, Bernard. "Misturas de Tipos Culturais". In: JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata (Coords.). *Panorama Setorial da Cultura Brasileira*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2014, p. 104-119.
- LARKIN, Brian. "Colonialism and the Built Space of Cinema in Nigeria". In: *Occasional Paper*, n. 22, 2014, p. 147-164.
- LINS RIBEIRO, Gustavo. "Conclusión. La Globalización desde Abajo y el Sistema Mundial no Hegemónico". In: ALBA VEGA, Carlos et al. (Coords.). *La Globalización desde Abajo*. La Otra Economía Mundial. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2015, p. 407-433.
- MARSHALL, N.; WOOD, P. *Services and Space: Key Aspects of Urban and Regional Development*. Essex, Longman, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Jóvenes: Comunicación e Identidad". In: *Pensar Iberoamérica*, n. 0, fev., 2002. Disponible em: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>.
- MATA, María Cristina. "Interrogaciones sobre el Público". In: IMMACOLATA VASSALLO, María; FUENTES NAVARRO, Raúl (Comps.). *Comunicación*. Campo y Objeto de Estudio. Perspectivas Reflexivas Latinoamericanas. México: Iteso, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara, 2001, p. 183-199.
- MILANESIO, Natalia. *Cuando los Trabajadores Salieron de Compras*. Nuevos Consumidores, Publicidad y Cambio Cultural Durante el Primer Peronismo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- MILLER, Toby et al. *Global Hollywood*. Londres: British Film Institute, 2001.
- NIVÓN, Eduardo. *La Política Cultural*. Temas, Problemas y Oportunidades. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Intersecciones, n. 16, 2006.
- PETIT, Michele. *Nuevos Acercamientos a los Jóvenes y la Lectura*. México: Fondo de Cultura Económica (Espacios para la Lectura), 1999.
- PROYECTO ECONOMÍA Y CULTURA. *Impacto del Sector Cinematográfico sobre la Economía Colombiana: Situación Actual y Perspectivas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

- RONCAGLILOLO, Rafael. "La Integración Audiovisual en América Latina: Estados, Empresas y Productores Independientes". In: GARCÍA CANCLINI, Néstor (Coord.). *Culturas en Globalización*. América Latina-Europa-Estados Unidos: Libre Comercio y Integración. Caracas: Seminario de Estudios de la Cultura (Conaculta)/Clasco/Nueva Sociedad, 1996, p. 41-54.
- ROSAS MANTECÓN, Ana. "Públicos de Cine". In: *Versión*. Estudios de Comunicación y Política, n. 36, maio/out., 2015, p. 7-10. Disponível em: <http://version.xoc.uam.mx/>.
- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique. "El Cine Mexicano y la Globalización: Contracción, Concentración y Intercambio Desigual". In: *Horizontes del Segundo Siglo*. Investigación y Pedagogía del Cine Mexicano, Latinoamericano y Chicano. México: Universidade de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998a, p. 101-133.
- _____. *Cine y Globalización*. In: *Comunicación y Sociedad*. Guadalajara: Decs e Universidade de Guadalajara, n. 33, 1998b, p. 47-91.
- THOMPSON, John B. *Ideología y Cultura Moderna*. Teoría Crítica Social en la Era de la Comunicación de Masas. México: UAM-Xochimilco, 1992.
- UNESCO; PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO. *Creative Economy Report 2013*. Widening local development pathways. Nova York/Paris: Nações Unidas/PNUD/Unesco, 2013.
- UNESCO. *Mercados Emergentes y la Digitalización de la Industria Cinematográfica*. Análisis de la Encuesta Internacional del UIS del Año 2012 sobre las Estadísticas de Largometrajes. Instituto de Estatística da Unesco, 2013.
- YÚDICE, George. "La creatividad rearticulada". In: GARCÍA CANCLINI, Néstor; VILLORO, Juan, (Coords.). *La Creatividad Redistribuida*. México: Centro Cultural de España en México e Siglo XXI Eds., 2013, p. 21-53.
- ZIRIÓN, Antonio; CYR, Claudine. Circuitos Alternos. "Nuevas Redes y Estrategias Creativas para la Difusión del Cine Documental en México". In: CURIEL DE ICAZA, Claudia; MUÑOZ HÉNONIN, Abel (Coords.). *Reflexiones sobre Cine Mexicano Contemporáneo Documental*. México: Cineteca Nacional, 2014, p. 23-35.

“ACHO QUE O QUE EU PEGUEI FOI UMA COISA MEIO FORA DO NORMAL”¹: MOBILIZAÇÃO E CRISE NA GESTÃO ANA DE HOLLANDA

Alexandre Barbalho²

O governo Lula (2003-2010) imprimiu um novo patamar nas relações entre o governo federal e a cultura, ampliando e, principalmente, transformando a atuação do Ministério da Cultura (MinC), sob a gestão dos ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira, sucessivamente. Contrapondo-se à lógica vigente desde a criação do MinC, em 1985, em que predominava um viés de menor participação do Estado, Gil e Juca investiram na institucionalização das políticas culturais.

Tal processo se revela na reestruturação do ministério e do Conselho Nacional de Cultura, na realização das conferências nacionais, estaduais e municipais de cultura, na elaboração do Plano Nacional e na implantação do Sistema Nacional de Cultura, entre outros programas e ações que visam superar a descontinuidade das políticas culturais, transformando-as, minimamente, em políticas de Estado (RUBIM, 2010; 2011).

Claro que esse projeto foi alvo de posições contrárias, em especial de agentes culturais atuantes nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, principais centros da economia cultural brasileira, que se ressentiam da necessidade de dividir a atenção e as parcas verbas do setor com agentes oriundos de outras cidades e regiões do país, bem como de outros estratos sociais.

Se esse grupo não perdeu de todo o seu poder de barganha e sua influência nos rumos das políticas culturais federais, como exemplifica a derrota do governo no que se refere à criação de uma nova agência para o audiovisual (MOREIRA; BEZERRA; ROCHA, 2010) e à postergação da reforma das leis de incentivo (SALGADO; PEDRA; CALDAS, 2010), também não chegou a colocar em xeque o projeto político-cultural da era Lula – projeto este fixado no documento do então candidato às eleições de 2002, intitulado *A Imaginação a Serviço do Brasil* (PARTIDO DOS TRABALHADORES, 2002). Talvez os momentos de embate mais críticos tenham ocorrido no interior do próprio MinC, em um rearranjo das posições políticas próprio à lógica do Estado, como revelam as disputas em torno do Sistema Nacional de Cultura (BARBALHO, 2014a; 2014b; 2015).

Contudo, o primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014), ainda que representasse uma continuidade do projeto político capitaneado pelo Partido dos Trabalhadores (PT), trouxe mudanças significativas no que se refere às políticas culturais³. Sem ceder à pressão de vários setores, inclusive de seu próprio partido, pela permanência de Juca Ferreira

¹ Frase retirada do depoimento de Ana de Hollanda a Alexandre Barbalho, Renata Rocha e Gleise Oliveira no dia 18 de maio de 2016, no Rio de Janeiro. Este texto é uma versão ampliada do artigo “O Minc e a Gestão Ana de Hollanda: Mobilização e Crise na Política e no Campo da Cultura”, apresentado no VII Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, em maio de 2016.

² Doutor em comunicação e cultura contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBa), com pós-doutorado em comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. Professor dos programas de pós-graduação em sociologia e em políticas públicas da Universidade Estadual do Ceará (Uece) e em comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Líder do Grupo de Pesquisa em Políticas de Comunicação e de Cultura. Contato: alexandrealmeydabarbalho@gmail.com.

³ Para uma análise das políticas culturais do governo Dilma, ver BARBALHO; CALABRE; RUBIM (2015).

no ministério, a presidenta nomeou, em janeiro de 2011, a artista Ana de Hollanda como ministra da Cultura. Ao reconfigurar a composição das forças políticas no interior do MinC, propor novas pautas, dar continuidade a programas anteriores e enfraquecer ou mesmo extinguir outros, Hollanda provocou um forte movimento de oposição, inclusive interna, à sua gestão, que terminou por afastá-la do cargo em setembro de 2012.

Para Doug McAdam, Sidney Tarrow e Charles Tilly, o confronto político, que “depende da mobilização, da criação de meios e de capacidades para a interação coletiva”, inicia-se quando “as pessoas fazem reivindicações a outras pessoas cujos interesses seriam afetados se elas fossem atendidas” (MCADAM; TARROW; TILLY, 2009, p. 11-12). Ora, observa-se entre 2011 e 2012 um acúmulo de mobilizações e confrontos no MinC e em torno dele, relativos a interesses distintos e que se estendem para além do campo cultural, envolvendo outros agentes e reverberando fortemente na mídia nacional e nas redes sociais digitais.

Diante desse contexto, é possível entender a breve passagem de Hollanda pelo ministério como uma crise? Uma crise⁴ pode ser definida como “momento de ruptura no funcionamento de um sistema” (PASQUINO, 2000, p. 303) ou como “situação-limite, na qual se explicitaria um quadro de particular gravidade” (NOGUEIRA, 2015, p. 216). Defende-se neste texto que a gestão Ana de Hollanda se configurou como uma situação-limite cujo resultado foi uma ruptura, mas também a continuidade das disputas que vinham desde o início da década.

O que se propõe, portanto, é uma análise desse período da política cultural brasileira a partir de seu entendimento como um momento de crise, estabelecendo, ao mesmo tempo, as suas especificidades. Para tanto, recorrerei às reflexões sobre o Estado feitas por Pierre Bourdieu e à proposta analítica das crises políticas elaborada por Michel Dobry, sobre as quais discorro a seguir.

Campo cultural, Estado e crise política

Para compreender como se dão as disputas em torno das políticas culturais nos governos Lula e Dilma, é preciso levar em consideração não apenas os agentes e seus respectivos interesses e investimentos de capital no campo cultural (BOURDIEU, 1989; 1992), mas também perceber suas inter-relações com o Estado – aqui tomado como uma espécie de metacampo, para onde convergem todos os tipos de capital, que por sua vez geram um metacapital, “un capital qui a la propriété particulière d'exercer du pouvoir sur le capital”⁵ (BOURDIEU, 2012, p. 311). O Estado, portanto, é “meta”, um poder acima dos outros poderes.

O Estado, continua Bourdieu, fundou “l'intégration logique et l'intégration morale du monde social et, par là, le consensus fondamental sur le sens du monde social qui est la condition même des conflits à propos du monde social”⁶ (BOURDIEU, 2012, p. 15). Ou seja, lugar da integração, o Estado é o fiador dos conflitos sociais, dos dissensos, incluindo aqueles de base cultural.

⁴ Do grego, *krisis* significa “alteração, desequilíbrio repentino; estado de dúvida e incerteza; tensão, conflito” (CUNHA, 2010, p. 190).

⁵ Nota do editor: Em tradução livre, “um capital que tem a propriedade particular de exercer poder sobre o capital”.

⁶ Nota do editor: Em tradução livre, “a integração lógica e a integração moral do mundo social e, com isso, o consenso fundamental sobre o sentido do mundo social que é a condição mesma dos conflitos relativos ao mundo social”.

Nesse sentido, o Estado não pode ser entendido como um bloco monolítico. Na medida em que detém metacapital, “est un champ à l’intérieur duquel les agents luttent pour posséder un capital qui donne pouvoir sur les autres champs”⁷ (BOURDIEU, 2012, p. 312). O laço entre o campo do poder e o Estado se dá pelo fato de os agentes do primeiro disputarem o controle sobre o segundo, sobre seu metacapital, que permite conservar e reproduzir diferentes tipos de capital. Assim, tal como os outros campos, o Estado se estrutura a partir de oposições e interesses diferentes associados, inclusive, a capitais distintos, para impor o ponto de vista dos pontos de vista, que é o estatal.

A relação do campo estatal com o campo cultural, inserido na sociedade civil, dá-se por meio das políticas governamentais de cultura, posto que, como defende Bourdieu, entre ambos – campo estatal / campo cultural ou, dito de outra forma, Estado / sociedade civil (mais especificamente intelectuais e artistas, ou seja, os agentes culturais) – existe um *continuum*, “une distribution continue de l’accès aux ressources collectives, publiques, matérielles ou symboliques, auxquelles on associe le nom d’État”⁸ (BOURDIEU, 2012, p. 66). O controle de tal distribuição, como toda aquela que se dá no *socius*, fundamenta e ocasiona lutas permanentes no interior dos dois campos.

O Estado, portanto, apresenta-se como “une sorte de réserve de ressources symboliques, de capital symbolique, qui est à la fois un instrument pour un certain type d’agents et l’enjeu de luttes entre ces agents”⁹ (BOURDIEU, 2012, p. 110); como um processo de concentração de recursos e de disputa por monopolizar esses recursos. Um momento de crise política, portanto, é aquele de acirramento dessas lutas em torno desse poder simbólico, no qual cada agente, individual e/ou coletivo, reivindica para si o poder de nomeação, que é próprio ao Estado¹⁰.

Ao pensar, por sua vez, na especificidade do objeto de análise, ou seja, a crise da gestão da ministra Ana de Hollanda e de suas políticas, faz-se necessário levar em consideração exatamente este dado: é preciso observar a estrutura do espaço onde se desenvolveram tais políticas, suas particularidades, as propriedades de seus agentes, as interseções dos campos nas quais se construíram (campo estatal, campo cultural, mas também campo midiático, como proporei adiante).

Para dar conta metodologicamente desse objeto, e levando em consideração a compreensão de Estado exposta acima, recorro à análise das crises políticas proposta por Michel Dobry. O autor propõe uma abordagem próxima àquela da “mobilização” ou da “gestão de recursos” e da inserção no processo analítico da atividade tática dos agentes protagonistas. Tal perspectiva é acionada para que seja possível defender sua hipótese de continuidade, no sentido de que as molas que movem as crises políticas não se radicam apenas, nem principalmente, nos desequilíbrios, mas nas “mobilizações que esses protagonistas realizam no curso das competições e dos enfrentamentos que constituem a trama das relações políticas” (DOBRY, 2014, p. 26-27).

Nesse sentido, o foco analítico sobre a crise recairá no que está “em jogo” e nos “deferimentos das jogadas” que

7 Nota do editor: Em tradução livre, “é um campo no interior do qual os agentes lutam para possuir um capital que dá poder sobre os outros campos”.

8 Nota do editor: Em tradução livre, “uma distribuição contínua do acesso aos recursos coletivos, públicos, materiais ou simbólicos, aos quais se associa o nome do Estado”.

9 Nota do editor: Em tradução livre, “uma espécie de reserva de recursos simbólicos, de capital simbólico, que é tanto um instrumento para certo tipo de agentes quanto o cerne de lutas entre esses agentes”.

10 Para Bourdieu (2012), em termos epistemológicos tendo em vista a compreensão do funcionamento do Estado, os momentos de crise são momentos propícios, como os de gênese, pois as imposições simbólicas se tornam evidentes. Na gênese, porque tais imposições ainda estão se constituindo; na crise, porque elas são reveladas pelos heterodoxos que as colocam em xeque.

ocorrem. Em relação às mobilizações, interessa perceber as relações com os contextos estruturais, entendidos como variáveis, exatamente porque são sensíveis a essas mobilizações. Isso implica compreender os diversos tipos de conjuntura, incluindo a de crise, como estados particulares do sistema político analisado.

Por mobilização, deve-se entender a inserção de recursos (capitais) em uma jogada (linha de ação), considerando que tais recursos não são “coisas em si”, mas relacionais, ou seja, estão inseridos nos contextos sociais em que operam, portanto, não podem ser facilmente transferidos de um lugar social para outro. Com isso, a atividade tática dos agentes dos conflitos assume posição central na análise. O que se pretende, ao analisar as jogadas, é identificar como os atos (individuais ou coletivos) afetam o comportamento dos outros agentes protagonistas e também a relação entre eles e o seu ambiente, posto que “a modificação dessa situação existencial se acompanha quase sempre de uma transformação das expectativas e das representações que os diferentes atores [agentes] têm a respeito da situação” (DOBRY, 2014, p. 32).

É importante, para essa perspectiva, entender que existe uma quantidade de recursos que não são utilizados ou colocados em jogo, recursos latentes ou em potencial, e atentar para os modos de fazer valer tais recursos nas jogadas ou nas atividades táticas postas nos jogos de interesses. Outra recomendação metodológica é fugir de uma visão demasiadamente teleológica a orientar tais jogadas, pois, como observa Dobry (2014), há interações entre elas, típicas da própria dinâmica do conflito, que abalam de diversas formas os motivos e fins primeiros dos agentes envolvidos na crise. Há, portanto, uma “evolução” do jogo ou do conflito, o que explica, muitas vezes, a perda de um centro decisor de determinada mobilização, como veremos adiante.

Dobry (2014) adverte que não se deve recair no erro de ver na crise apenas a oposição entre os “agentes de controle social” e as “mobilizações”, sem perceber também as similitudes entre os dois, ainda que se reconheçam as diferenças no capital de recursos e ações de ambos. Isso é fundamental porque permite outra compreensão, a de que os movimentos de mobilização não emergem necessariamente nas zonas pouco estruturadas do *socius*, mas podem surgir nas próprias agências de controle.

As mobilizações não podem ser entendidas como necessariamente centralizadas, onde uma “direção” mobiliza os recursos com o propósito de atender certos fins coletivos. Se de fato isso ocorre, tal concepção não pode inviabilizar o entendimento do caráter muitas vezes disperso dos processos mobilizadores. Nesses processos, vários agentes, individual e coletivamente, aderem ao jogo e trazem consigo seus recursos e interesses, de modo que, mesmo em uma mesma jogada, há uma diversidade de pautas, objetivos e estratégias mobilizadas.

É possível, então, estabelecer os elementos centrais da abordagem proposta por Dobry. Primeiro, uma crise deve ser entendida, a um só tempo, como mobilizações e transformações de estado dos sistemas sociais – o que leva em consideração o fato de que as instituições são sensíveis às jogadas e às atividades táticas dos agentes das crises. Mas, por sua vez, trata-se também de analisar as “lógicas de situação que, em tais contextos, tendem a se impor a esses atores e tendem a estruturar suas percepções, seus cálculos e seus comportamentos” (DOBRY, 2014, p. 46).

A partir dessa premissa, Dobry fixa os elementos de sua terminologia. Por “sistemas sociais complexos”, ele entende aqueles “diferenciados em esferas sociais autônomas, fortemente institucionalizadas e dotadas de lógicas sociais

específicas” (DOBRY, 2014, p. 46), definição de esfera social muito próxima daquela de campo em Bourdieu. Por “setores”, ele considera as “esferas sociais autônomas”. Por “mobilizações multissetoriais”, aquelas que se localizam ao mesmo tempo em várias esferas, e, por “restritas”, as que atingem apenas uma delas. “Conjunturas políticas fluidas”, por sua vez, são aquelas que correspondem a “transformações de estado dos sistemas complexos quando esses sistemas estão submetidos às mobilizações multissetoriais” (DOBRY, 2014, p. 47).

Para dar conta empiricamente do objeto de análise, ou seja, a crise política da gestão Ana de Hollanda, a partir do constructo teórico-metodológico exposto acima, estabelecerei os agentes dessa conjuntura política fluida, bem como seus recursos, jogadas e mobilizações, por meio das informações proporcionadas pelo campo midiático e pelo material divulgado nas redes sociais digitais. Essa escolha se justifica pela forte relação entre os dois campos, o político e o midiático, sendo este uma espécie de mediador entre os campos sociais (RODRIGUES, 1990)¹¹.

Do *Creative Commons* à “carta dos intelectuais”: a dinâmica da crise

Antes mesmo de iniciar sua gestão, Ana de Hollanda enfrentou a resistência do ainda ministro Juca Ferreira, que pleiteava sua permanência no ministério. No início de dezembro de 2010, no ato de entrega das insígnias da Ordem do Mérito Cultural daquele ano no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a presença de Juca e do presidente Lula transformaram o evento em um ato pela permanência do ministro no cargo¹². Segundo o jornalista da *Folha de S.Paulo* Marcelo Bortoloti, o ministro vinha cumprindo, nas últimas semanas, uma “agenda de candidato”, em encontros com agentes culturais em várias cidades do país, além do manifesto “Fica, Juca”, que circulava na internet e coletava assinaturas a favor da sua manutenção no cargo¹³.

Se a campanha parecia caminhar bem, com repercussão positiva no campo, não se pode afirmar, contudo, que Juca fosse uma unanimidade entre aqueles que apoiaram a candidatura de Dilma. Luiz Carlos Barreto, produtor cinematográfico e importante nome do setor, por exemplo, desafinava o “coro dos contentes” a favor do então ministro. Para Barreto, Juca fez “uma campanha eleitoral com excesso de pressão antiética em cima da presidente”, e o MinC, em sua gestão, só se importava com a “cultura de salão”¹⁴.

Em artigo publicado na *Folha de S.Paulo*, Barreto afirma que a “escolha do ministro da Cultura virou uma campanha eleitoral, espécie de terceiro turno”, resultando em uma “pressão injustificável, criando um clima constrangedor e artificial”. Na sua avaliação, não era esse o debate fundamental para o campo, mas a “discussão de um ministério para o século 21, visando inserir o Brasil no grande fluxo das indústrias criativas”. A questão não é a do “fica ou não fica”, mas de “ver quem quer e tem competência para liderar e implementar uma nova política cultural, abrangendo do Brasil do zabumba ao Brasil da fibra óptica”.¹⁵

¹¹ Ao elaborar um conjunto de subsídios para uma teoria das crises políticas, Antônio Mendes (2005) destaca como fundamental o entrecruzamento desses dois campos (o político e o midiático) e, portanto, a relevância da cobertura midiática dos fenômenos políticos disruptivos.

¹² Ver <http://www1.folha.uol.com.br/poder/840063-ministro-da-cultura-que-quer-permanecer-no-cargo-recebe-afago-de-lula.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0412201035.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹⁴ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0712201009.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0912201007.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

Na disputa em torno da indicação, o artigo de Barreto, visto como um “manifesto anti-Juca”, é prontamente rebatido por outro, de John Neschling, diretor artístico da Cia. Brasileira de Ópera. Para Neschling, há, sim, um engajamento de agentes culturais na recondução do ministro, que “encara o Estado como um pensador e enunciador de política cultural, com projetos definidos, e que chama para si a responsabilidade de viabilizar aquilo que o mercado jamais terá interesse em realizar”¹⁶.

Portanto, quando se anunciou Ana de Hollanda como ministra, o campo político-cultural já estava bem tensionado. Em entrevista concedida a mim e às pesquisadoras Renata Rocha e Gleise Oliveira, Hollanda lembra que, antes mesmo de receber o convite, quando se especulava sobre seu nome na imprensa, “já começou uma brigalhada danada, já comecei a apanhar”, pois a “turma do ‘Fica, Juca’ caiu em cima, eu virei tudo que havia de pior [...] eu vi que a coisa não ia ser brincadeira, mas, ao mesmo tempo, eu também achei que eu não tinha que fugir dessa”¹⁷.

Na entrevista, Hollanda afirma que não é “política de partido”, apesar da maioria de seus amigos ser do PT ou simpaticante, como ela própria, e de ter feito campanha e votado em Lula “desde sempre”¹⁸. Assim, apesar de desconhecer quem o indicou ao cargo, é possível dar crédito às informações que circularam na imprensa segundo as quais ela seria da cota do PT, mais especificamente, de Antonio Grassi, com quem havia trabalhado no Centro da Música da Funarte de 2003 a 2007, quando o ator presidia a fundação¹⁹. A saída de Grassi do MinC, junto com a de Márcio Meira, então secretário de Articulação Interinstitucional, em 2007, foi motivo de repúdio por parte da Coordenação de Cultura do partido, de modo que a nomeação de Hollanda era vista como uma retomada do MinC pelos petistas²⁰.

A nomeação foi bem recebida em um primeiro momento²¹, afinal, tratava-se de alguém do próprio campo, que detinha capitais familiar, social e cultural que a legitimavam²², não era a indicação de alguém externo por razões também externas ligadas à lógica do campo político. Quando recebeu o convite para conversar com Dilma, Hollanda afirma que “levou um susto”, mas, mesmo sabendo das dificuldades que seria gerir um ministério, veio à cabeça a sua militância na área, aquela “metade da sua vida discutindo política cultural”. Daí a necessidade de aceitar o convite, pois tinha compreensão do que estaria errado, do que precisava mudar e do como tinha que ser feito, tanto por seu conhecimento sobre o funcionamento do MinC quanto por sua boa relação com todas as áreas²³.

No entanto, já em suas primeiras entrevistas como indicada, Hollanda gerou polêmica na imprensa ao defender o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad) e se posicionar contrariamente às mudanças das leis autorais encaminhadas pelo MinC, sinalizando que deveriam ser revistas. Como resultado, um grupo de agentes ligados à

¹⁶ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1212201008.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹⁷ Entrevista concedida no dia 18 de maio de 2016, no Rio de Janeiro.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/01/858512-antonio-grassi-o-homem-forte-por-tras-de-ana-de-hollanda-volta-a-funarte.shtml>. Acesso: 30 jun. 2016.

²⁰ “Futura ministra foi militante comunista”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po2112201003.htm>. Acesso: 30 jun. 2016. “Ministra está ligada a grupo contrário a Gil”. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po2212201012.htm>. Acesso: 30 jun. 2016. A esse respeito ver BARBALHO (2014a; 2014b; 2015).

²¹ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po2112201004.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

²² Ana de Hollanda é intérprete, compositora e gestora cultural, tendo sido secretária de Cultura de Osasco (SP) no final dos anos 1980 e responsável pelo Centro da Música da Funarte, na gestão de Gilberto Gil.

²³ Entrevista concedida no dia 18 de maio de 2016, no Rio de Janeiro.

cultura digital, muitos deles vinculados a universidades e a Pontos de Cultura, lançou uma carta aberta para as futuras presidenta e ministra em que defendiam a continuidade das políticas para o setor²⁴. Na sequência desse episódio, já como ministra, um dos primeiros atos de Hollande foi retirar o site do ministério da licença *Creative Commons* (CC).

Com atitudes assim, de pouco alcance prático, mas de forte simbologia, pois revelavam seu poder de nomeação, Hollande se indispôs com os ativistas que tinham se mobilizado nas gestões anteriores e pautado a política no que diz respeito às culturas digitais e livres²⁵. A jornalista Tatiana Dias, de *O Estado de S. Paulo*, situa os dois lados em disputa, *copyleft* versus *copyright*, a partir de posições, interesses e capitais distintos: de um lado, os “ativistas da internet, blogueiros, bibliotecas digitais e artistas independentes”²⁶, do outro, as “associações de proteção aos direitos autorais e alguns artistas, que criticam o MinC [nas gestões de Gil e de Juca] de estatização de um direito privado e de não tê-los ouvido na elaboração da reforma”²⁷.

Indagada sobre a polêmica, Hollande afirma que foi uma “campanha muito pesada”, com financiamento de grupos fortes. A sua decisão em retirar o selo foi porque ele teria sido colocado sem consulta ou processo jurídico, o que, na sua avaliação, seria necessário, pois se tratava de uma entidade privada, situada na Fundação Getúlio Vargas. O selo autorizava que todo o conteúdo da página do ministério pudesse ser usado livremente, mas, “pela lei do direito autoral, você não é obrigado a liberar nada, a lei permite, se eu sou autora, eu posso permitir qualquer pessoa que peça para mim ou para minha editora; se for o caso, eu dou autorização”. Diante desse contexto, Hollande avaliou que a manutenção do selo poderia causar problemas, por fazer propaganda de uma entidade privada e por liberar, sem autorização, conteúdos de artistas e intelectuais disponibilizados no site do ministério²⁸.

Para os ativistas, a postura da nova ministra não apenas sinalizava a sua perspectiva conservadora como ia contra o incentivo ao desenvolvimento de “modelos solidários de licenciamento de conteúdos culturais”, previsto nas metas do Plano Nacional de Cultura, instituído em dezembro de 2010²⁹. Percebe-se que a gestão de Hollande é mais um momento da disputa entre esses dois lados do campo cultural, disputa que ocorre, no mínimo, desde o início do governo Lula e cujos agentes vinham competindo e se enfrentando antes de chegar a esse momento crítico.

Nesse sentido, a jogada seguinte de Hollande foi demitir Marcos Souza, então coordenador-geral de direitos autorais do MinC e defensor da flexibilização desses direitos; em seguida, ela nomeou Marcia Regina Barbosa, ligada ao Conselho Nacional de Direito Autoral e a Hidelbrando Pontes, advogado do Ecad e um dos interlocutores da ministra. Em declarações à imprensa, Hollande reafirmou sua posição de rever o texto da Reforma da Lei de Direitos

²⁴ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012201026.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

²⁵ A esse respeito, ver a coletânea de entrevistas *CulturaDigital.br*, publicada com apoio do MinC, que tem entre seus entrevistados vários agentes ligados ao ministério, inclusive Juca Ferreira (SAVAZONI; COHN, 2009). Para um panorama da relação da gestão de Gil com os movimentos sociais, ver BARBALHO; RUBIM (2015).

²⁶ Dobry observa que a mobilização coincidirá sempre com uma jogada, uma atividade tática por parte dos agentes envolvidos na crise, ainda que tal jogada possa ser apenas simbólica, “no sentido de que certos atos podem simbolizar outros atos, por exemplo, mais duros” (2014, p. 33).

²⁷ Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/copyright-a-batalha/>. Acesso em: 2 out. 2015. Em março, um grupo de músicos lança uma carta aberta propondo uma “terceira via” entre os dois lados do direito autoral. A carta foi bem recebida pelo MinC, que viu uma oportunidade para diminuir a tensão nesse âmbito da disputa. Vitor Ortiz, então secretário-executivo do ministério, afirmou, inclusive, que a proposta se aproximava daquela defendida pela gestão de Hollande e permitia o debate em um ambiente com maior consenso. Ver <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1403201108.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

²⁸ Entrevista concedida no dia 18 de maio de 2016, no Rio de Janeiro.

²⁹ Ver <http://blogs.estadao.com.br/link/minc-na-contramao/>. Acesso em: 2 out. 2015.

Autorais e declarou que a “democratização da cultura” não poderia “passar por cima do direito autoral”. Tal postura foi apoiada pelas entidades defensoras desses direitos, como a Associação Brasileira de Música e Artes³⁰.

Hollanda relembra que a Casa Civil, como de praxe, devolveu a lei ao MinC, posto que ela ainda não tinha sido votada. Diante das queixas que vinham se apresentando por parte de diversos agentes e instituições, como a Academia Brasileira de Letras, editoras, o Ecad, áreas que não teriam sido contempladas no debate (cinema, música e literatura, principalmente), além de propostas que seriam impossíveis de serem efetivadas, pois feririam acordos internacionais de comércio do quais o Brasil era signatário, a nova gestão avaliou que seria melhor retomar o debate: “respeitamos o que já foi aprovado, não vamos fazer nenhuma mudança radical, criar novas coisas, mas, em cima do que está, o que estava que não cabe ou que poderia ter sido melhorado, bom, algumas propostas foram reincorporadas”³¹.

A questão da internet se colocava como essencial para o debate dos direitos autorais. Como situa Hollanda, “internet é uma coisa muito rápida, se liberam as obras, às vezes é um prejuízo que não tem mais volta, você tem que pensar que, na cadeia produtiva, se você não der regras bem claras, você quebra, isso pode quebrar a produção cultural brasileira”. Tratava-se, portanto, “da defesa do direito do autor, é o direito de trabalho dele, ele vive disso, isso que ele vai deixar”³².

Hollanda confirma sua defesa do direito autoral, até porque, na sua avaliação, entre os que estão a favor da flexibilização desses direitos, se encontram grandes empresas, como a Google. A briga é com “interesses financeiros muito grandes, e aqui no Brasil eu acho que o marco civil foi muito frouxo, quer dizer, eles atenderam os usuários e os provedores, esses grandes oligopólios da internet, mas o cidadão comum é bem prejudicado”. Por causa de suas posições, a ministra diz que a acusavam de ser representante do Ecad. Ela, então, respondia: “gente, qualquer autor, compositor ou músico tem que estar no Ecad para receber porque é a única forma, é o escritório central; eu não sou nada do Ecad”. O que existia era “um trabalho de difamação que começaram por aí, quer dizer, aquela coisa... vão repetir até pegar que ela é do Ecad. Não, eu só defendo o direito autoral, e defendo isso há séculos”³³.

De fato, a imprensa indica, na época, que as denúncias sobre o Ecad eram uma “guerra de informações” com o objetivo de pressionar a nova gestão do MinC e o Congresso Nacional a levar adiante a reforma do direito autoral³⁴. Para neutralizar as críticas, a ministra sinalizou o diálogo com os ativistas do *copyleft*, propondo se reunir com “consultores e artistas” e chegar a uma “proposta que atenda à demanda da área criativa, que é a que mais se mostrou insatisfeita com as mudanças apresentadas”³⁵.

Hollanda, como se observa, inseria os recursos de seu metacapital estatal para tentar mobilizar ambos os grupos de agentes. No entanto, como dito anteriormente, tais recursos são relacionados a contextos sociais e não podem ser facilmente transferidos de um lugar para outro.

³⁰ Ver <http://blogs.estadao.com.br/link/mudancas-no-ministerio-da-cultura/>. Acesso em: 2 out. 2015.

³¹ Entrevista concedida no dia 18 de maio de 2016, no Rio de Janeiro.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/05/910196-musicos-e-ecad-entram-em-guerra-de-informacoes.shtml>. Acesso em: 5 jul. 2016.

³⁵ Ver <http://blogs.estadao.com.br/link/mudancas-no-ministerio-da-cultura/>. Acesso em: 2 out. 2015.

Assim, a reação contrária dos ativistas foi imediata. Intensificou-se a campanha contra a posição da ministra, inclusive dentro do ministério, ou, nas palavras de Dobry, na própria “agência de controle”, com a criação no Twitter das *hashtags* #foraana e #foraanadehollanda. As referidas *hashtags* foram criadas em fevereiro. Dois meses depois, segundo Kelly Prudencio e Wesley Leite (2013), o seu número de usuários aumentou 223%.

Os participantes do movimento Transparência *HackDay* criaram a página Dá Licença, MinC?, listando os sites governamentais que adotavam as licenças de uso livre. Em março, surgiu o blog Fora Ana de Hollanda, que se dizia sem filiação partidária e sem ligação com coletivos organizados, inclusive com aqueles ligados às gestões de Gil e Juca.

Contrário não a Ana de Hollanda pessoalmente, e sim ao “conjunto das diretrizes e ações de sua gestão”, que se configurava como uma “política desastrosa e conservadora”, o blog não se assumia como movimento organizado. Mas é possível entendê-lo como uma esfera civil digital (ALEXANDER, 2008; GOMES, 2011; MAIA, 2011), que agrega e difunde diversas críticas e reflexões sobre a política cultural vigente. Na avaliação do Fora Ana de Hollanda, a omissão de Dilma “com relação ao retrocesso no #Minc seria [...] uma traição do projeto de governo eleito democraticamente”³⁶.

Em abril foi criado o blog Mobiliza Cultura, com sua *hashtag* #mobilizacultura, que, ao contrário da campanha implementada pelo Fora Ana de Hollanda, se assumiu como uma organização que reunia instituições e grupos formais e informais (Pontos de Cultura, coletivos, fóruns etc.) para atuação tanto virtual quanto presencial. O Mobiliza Cultura pode ser compreendido como uma “mobilização na esfera pública”, um dos três níveis de organização da sociedade civil (de seus interesses e valores de cidadania), tal como identificados por Ilse Scherer-Warren, “para encaminhamento de suas ações em prol de políticas sociais e públicas, protestos sociais, manifestações simbólicas e pressões políticas” (2006, p. 110).

Esse tipo de mobilização, mais abrangente e conjuntural e menos institucionalizada, resulta da articulação dos participantes de movimentos sociais, ONGs e redes, entre outros, e articula a realização de manifestações cujo objetivo é a visibilidade midiática e os “efeitos simbólicos para os próprios manifestantes (no sentido político-pedagógico) e para a sociedade em geral, como uma forma de pressão política das mais expressivas no espaço público contemporâneo” (SCHERER-WARREN, 2006, p. 112). Na análise de Prudencio e Leite, a partir do Mobiliza Cultura, a mobilização anterior, voltada “principalmente para a queixa de rompimento da ação cultural digital e da reforma dos direitos autorais, sofre novo processo de enquadramento, para se adaptar a esse novo momento, ganhar mais adesão e expansão” (PRUDENCIO; LEITE, 2013, p. 451).

O movimento elaborou uma carta aberta à presidenta Dilma, a qual obteve grande repercussão, pois foi amplamente divulgada na grande mídia e nas redes sociais digitais. O documento reivindicava a continuidade das políticas culturais implementadas no governo Lula, o que significava maior participação da sociedade civil na formulação das políticas, especialmente na reforma da Lei dos Direitos Culturais; demanda também a efetivação do Plano Nacional de Cultura, o retorno das políticas voltadas à cultura digital e o fortalecimento do Programa Cultura Viva,

³⁶ Disponível em: <http://foraanadehollanda.blogspot.com.br/>. Acesso em: 28 out. 2015.

bem como, conseqüentemente, dos Pontos de Cultura, uma das principais ações das gestões de Gil e Juca³⁷. Ou seja, a agenda que vinha mobilizando os agentes desde o início do governo.

Para Prudencio e Leite, a campanha contra a gestão Ana de Hollanda se configurou como um “confronto político construído a partir da oportunidade aberta por uma série de acontecimentos” (PRUDENCIO; LEITE, 2013, p. 454), como os já listados e outros que ocorreram na seqüência. Os autores destacam ainda a importância da formação de um capital comunicacional que foi ressignificando o repertório de ação dos agentes envolvidos na mobilização. Assim, ao quadro interpretativo inicial, de descontinuidade e incompetência na gestão da política cultural, soma-se outro, o da “conduta incompatível”, que agrega mais um elemento à crise política, o escândalo.

Outro desgaste sofrido pela gestão Ana de Hollanda ainda no início de seu mandato foi com o sociólogo e professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Emir Sader, inicialmente indicado para a presidência da Fundação Casa de Rui Barbosa. Em entrevista à *Folha de S.Paulo*, Sader, antes mesmo de assumir, chamou a ministra de “meio autista” por não reagir ao contexto político desfavorável ao MinC, que incluía cortes no orçamento, paralisação dos Pontos de Cultura e as já citadas manifestações contra a sua gestão³⁸. O sociólogo acabou perdendo a nomeação e foi substituído pelo cientista político Wanderley dos Santos³⁹.

Em matéria publicada na *Folha de S.Paulo*, a jornalista Ana Paula Rosa fala de um “recado claro” do Palácio do Planalto ao MinC: desvencilhar-se com urgência da “agenda negativa”. Segundo Rosa, a recorrente publicização negativa estaria causando desconforto ao governo. A própria presidenta teria comentado a necessidade de a ministra “aprender a neutralizar os movimentos de oposição – venham eles do setor cultural ou do próprio ministério”, o que sinaliza, na avaliação da jornalista, que “a crise na cultura virou uma crise de governo”⁴⁰.

A relação problemática com os Pontos de Cultura foi um dos momentos fortes da crise, como se observa na reverberação dessa temática nas mensagens postadas no blog Fora Ana de Hollanda. A gestão do Programa Cultura Viva, que engloba a ação dos Pontos de Cultura, ficou sob responsabilidade da então secretária de Diversidade e Cidadania, Marta Porto. Embora compreendesse a importância do programa, Porto avaliava que ele sofria das “dores do crescimento”, pois não contava com recursos humanos tanto para a sua gestão quanto para o seu acompanhamento, o que tinha causado problemas com órgãos de controle do Estado. Além disso, a secretária defendia a renovação dos projetos e a inclusão de outras iniciativas⁴¹.

Contudo, talvez por estarem inseridas em um contexto turbulento, as declarações e as primeiras medidas tomadas por Porto no sentido de diminuir o ritmo do programa foram vistas com desconfiança pela rede dos Pontos de

³⁷ Sobre o papel relevante do Programa Cultura Viva e, mais especificamente, dos Pontos de Cultura no âmbito da política cultural nas gestões de Gil e Juca, ver DOMINGUES (2010).

³⁸ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2011/02/881609-ana-de-hollanda-e-meio-autista-diz-emir-sader.shtml>. Acesso em: 8 dez. 2015.

³⁹ No âmbito geral, o caso Sader foi mais favorável a Ana de Hollanda, por causa das declarações do sociólogo – que foram vistas como misóginas, nas referências à ministra, e racistas, em relação ao ex-ministro Gil – e de suas propostas para a Fundação, que visavam enfraquecer seu papel de centro de pesquisa sobre a obra de Rui Barbosa e transformá-la em núcleo de pensamento sobre o contemporâneo.

⁴⁰ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0403201109.htm>. Acesso em: 30 jun. 2016.

⁴¹ Ver <http://www.culturaemercado.com.br/site/entrevistas/marta-porto-cultura-viva-e-um-dos-grandes-legados-que-recebemos/>. Acesso em: 8 dez. 2015.

Cultura e provocaram forte oposição a essa nova orientação.

Em entrevista, Holanda informa que a situação do MinC era a de um acúmulo de dívidas, um “passivo assustador”, inclusive em relação ao Cultura Viva, com os Pontos de Cultura há um ano sem receber. As críticas, inclusive do ex-ministro Gil, dizendo que ela teria parado com o programa, portanto, seriam incabíveis. O que houve, segundo Holanda, foi a necessidade de passar os dois anos de sua gestão focada em pagar o que estava atrasado e fazer a revisão do Cultura Viva, como indicou Marta Porto. A própria presidenta Dilma teria chamado a atenção para os problemas que envolviam os Pontos, inclusive de fraudes, e não apenas de atecnias, o que levou à atuação da Controladoria Geral da União (CGU).

A secretária acabou saindo do MinC em setembro, mas, em entrevista concedida alguns meses depois, ainda durante a gestão de Holanda, creditou sua saída a diferenças no interior do ministério, no que ela denominou de “falta de compatibilidade política e de confiança mútua”. Segundo Porto, suas posições e seus compromissos públicos não se alinhavam com as posições tomadas pela gestão em relação a vários temas que tensionaram o campo político-cultural. Não havia, segundo a sua avaliação, vontade política em relação à sua secretaria, pois a aposta era na recém-criada Secretaria de Economia Criativa. Com esse investimento, o MinC havia perdido a “chance de propor uma política de cultura sintonizada com os principais desafios da sociedade brasileira para além da economia: a democracia e todos os valores culturais que ela exige para ser mais do que um regime político”. A aposta que Porto fez, no interior do MinC, na cidadania e na diversidade foi uma “tese derrotada” e perder, como reconhece, fez “parte do jogo”⁴².

Em maio de 2011, a ministra tentou romper seu isolamento e se articular com diversos agentes do campo cultural, em especial com aqueles atuantes em São Paulo, bem como com os parlamentares da base governamental. No mesmo período, a presidenta Dilma nomeou Morgana Eneile, então secretária nacional de Cultura do PT, assessora de Holanda, como forma de ajudar nas articulações políticas. A função expressa da “interventora”, como nomeou matéria da *Folha de S.Paulo*, era “represar a disputa política, debelar a crise e construir uma agenda positiva”, evitando assim a possível demissão da ministra. No entanto, o governo esperava que ela demonstrasse ser capaz de “neutralizar os ataques” e que sua equipe cerrasse “fileiras em sua defesa”⁴³.

Hollanda recebeu também a visita do secretário-geral da presidência Gilberto Carvalho, como sinalização do apoio do governo. Após a reunião, Carvalho afirmou à imprensa que as “plantações” contra a ministra não estariam “frutificando”; afirmou então que quem aposta “na instabilidade vai quebrar a cara”, porque a presidenta Dilma era quem trocava de ministro e ela não estaria pensando em fazer mudanças na pasta⁴⁴.

Fortalecida com essas indicações, Holanda afirmou à imprensa, durante a IX Semana Nacional dos Museus, não estar mais preocupada com a “questão das turbulências”, que teriam sido forjadas e provocadas por motivos “que não têm nada a ver com a questão cultural”. Ela afirmou: “O importante é a gente estar trabalhando [...] Estamos com vários trabalhos em várias áreas, e o Ministério da Cultura está muito ativo”. Disse também que as reuniões

⁴² Ver <http://oglobo.globo.com/cultura/marta-porto-cultura-ainda-nao-se-tornou-prioridade-4294248>. Acesso em: 8 dez. 2015.

⁴³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/po1005201102.htm>. Acesso em: 33 jun. 2016.

⁴⁴ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2011/05/914495-ministro-diz-que-ataques-a-ana-de-hollanda-nao-estao-frutificando.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

feitas com diferentes setores do meio cultural não seriam “uma busca de apoio para a sua permanência no cargo”, mas a procura de diálogo⁴⁵.

Ainda que tenha recebido o apoio público de alguns agentes importantes do campo, como o músico Caetano Veloso, que afirmou ser a favor da permanência de Hollanda no ministério, e do Comitê de Defesa da Humanidade, essas novas jogadas foram vistas, de maneira geral, com ceticismo pela imprensa e por determinados ativistas culturais. Segundo avaliou Jotabê Medeiros, colunista de *O Estado de S. Paulo*, a situação crítica da gestão Ana de Hollanda era “incontornável”, como sinalizaria o movimento Mobiliza Brasil, que obteve 2,5 mil adesões⁴⁶.

Outros eventos alimentaram a crise ao longo dos anos de 2011 e 2012 e pautaram a “trajetória turbulenta” da ministra, como qualificou o site de notícias da UOL⁴⁷. Tais eventos não se restringiram à lógica da política cultural, mas atingiram a lisura de Hollanda: a aprovação de um projeto de 1,3 milhão de reais para criar um blog de Maria Bethânia; o pagamento de diárias indevidas à ministra em fins de semana no Rio de Janeiro; a captação de 1,9 milhão de reais para a primeira turnê da cantora Bebel Gilberto, sua sobrinha; o recebimento de brindes da escola de samba Império Serrano após o MinC zerar a inadimplência da agremiação carioca e desbloquear o seu CNPJ; o vazamento na imprensa de carta de Hollanda enviada à ministra do Planejamento Miriam Belchior em que reclamava da falta de recursos para a pasta.

No início de 2012, começam a circular notas na imprensa sobre nomes para uma provável substituição de Hollanda na direção do MinC, como Danilo Miranda, diretor do Sesc/SP – objeto de um abaixo-assinado que defendia sua indicação, liderado pela atriz Fernanda Montenegro – e o filósofo Eduardo Gianetti. Na mesma época, mais exatamente em março, a ministra foi convocada pela Câmara dos Deputados para responder a um suposto favorecimento do MinC ao Ecad⁴⁸. Na ocasião, a deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ), coordenadora da Frente Parlamentar Mista em Defesa da Cultura, criticou a articulação política do MinC no Congresso, por não atuar em favor de Propostas de Emenda à Constituição (PECs) como a que criava o Sistema Nacional de Cultura, a que vinculava 2% do orçamento da União para a cultura e a que estabelecia o Vale-Cultura. A ministra rebateu afirmando não haver “descompasso entre a atuação da pasta e a dos parlamentares ligados ao setor”⁴⁹.

No mesmo mês, um grupo de intelectuais, alguns ligados ao PT, lança uma carta na qual cobra da presidenta Dilma um ministério à altura dos desafios e programas apresentados nas gestões de Gil e Juca, posto que estaria ocorrendo uma “decadência do protagonismo” do MinC⁵⁰. Para os signatários, o primeiro ano de Hollanda no MinC, incapaz de “gerar consensos mínimos”, foi marcado por “hesitações, conflitos e por mudanças de rumo”. Assim, a nova gestão

⁴⁵ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2011/05/917432-ana-de-hollanda-diz-ter-sido-vitima-de-turbulencias-forjadas.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

⁴⁶ Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bastidores-uma-ministra-isolada-e-em-busca-de-apoio-na-classe-cultural,716244>. Acesso em: 5 ago. 2015.

⁴⁷ Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/09/11/apos-serie-de-desgastes-ana-de-hollanda-deixa-ministerio-da-cultura.htm>. Acesso em: 5 ago. 2015.

⁴⁸ No mês seguinte, a ministra enfrentaria outra audiência pública sobre o mesmo tema, desta vez, no Senado.

⁴⁹ Ver <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/03/1065180-ana-de-hollanda-rebate-criticas-em-audiencia-na-camara.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

⁵⁰ Assinam o documento Marilena Chauí, Eduardo Viveiros de Castro, Suely Rolnik, Laymert Garcia dos Santos, Gabriel Cohn, Manuela Carneiro da Cunha e Moacir dos Anjos.

frustrou os “inúmeros grupos envolvidos no processo de emancipação cultural” iniciado em 2003 e que resultou no “acolhimento entusiástico de uma vasta gama de manifestações antropológicas, tradicionais como modernas, regionais como nacionais, locais como globais, [e] deu direito de cidadania e densidade política a vários conceitos novos”⁵¹.

Além da condução equivocada da política cultural, a ministra e sua equipe, segundo avalia o documento, seriam inábeis na sua relação com os agentes culturais, despreparadas para o embate e o diálogo, vistos como algo pessoal e não como um processo inerente ao exercício da democracia. Para esses intelectuais, houve perda de visibilidade e de nitidez na política cultural, tendo preponderado a pauta negativa alimentada por meio do noticiário e a constatação, por parte da opinião pública, da falta de comprometimento com as conquistas recentes. O resultado teria sido um “perigoso isolamento” do MinC. Diante desse contexto, o documento reivindicava que a presidenta, detentora do poder de nomear seus ministros e com um governo com alto índice de aprovação, não se submetesse aos jogos de acomodação partidária e retomasse o “projeto de país” traçado anteriormente pelo MinC.

Era premente, portanto, que ela indicasse “um ministro da Cultura à altura do que requer esse cargo, em vista da importância do Brasil no cenário mundial contemporâneo”. O seu perfil seria o de uma “liderança suprapartidária e democrática”, capaz de “garantir um pulso firme e uma capacidade de gestão dinâmica”. O documento encerra afirmando a responsabilidade não apenas dos autores do documento, mas dos agentes culturais do país, em apoiar o “futuro portador desta inteligência de qualidade cultural”⁵².

No mesmo período, o ex-ministro Juca Ferreira concedeu uma entrevista à *Folha de S.Paulo*, na qual qualificou a gestão Ana de Hollanda como “desastre”. Na sua avaliação, houve “um retrocesso, um desinvestimento, a destruturação de uma frente de trabalho importante”, pois, “apesar de ser um governo de continuidade, houve uma ruptura inexplicável na área cultural. Há uma perda do que foi investido, das conquistas realizadas”⁵³.

O capital político e cultural dos que assinam a carta, bem como as argumentações expostas, qualificam o documento como uma importante jogada da oposição e intensificam o sentimento de crise. Ao mesmo tempo, apontam para a sua solução: a nomeação de um novo ministro, o que de fato ocorreria sete meses depois, com a nomeação da senadora Marta Suplicy.

Este último movimento, no que diz respeito ao processo crítico vivenciado pelo MinC, procurou também solucionar outros embates, estes no plano da política eleitoral. Segundo notícia a imprensa, a ida da senadora para o ministério ocorreria em troca de seu apoio à candidatura do PT do ex-ministro de Educação do governo Dilma, Fernando Haddad, para a cidade de São Paulo. Isso porque Suplicy também postulava ocupar esse espaço, mas perdera a disputa interna do partido⁵⁴. Em editorial, a *Folha de S.Paulo* explicita as várias “acomodações” com a indicação de

⁵¹ Disponível em: [http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,despreparo-e-dolorosamente-evidente-dizem-intelectuais-sobre-gestao-do-minc,850226#](http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,despreparo-e-dolorosamente-evidente-dizem-intelectuais-sobre-gestao-do-minc,850226#.). Acesso em: 28 out. 2015.

⁵² Disponível em: [http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,despreparo-e-dolorosamente-evidente-dizem-intelectuais-sobre-gestao-do-minc,850226#](http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,despreparo-e-dolorosamente-evidente-dizem-intelectuais-sobre-gestao-do-minc,850226#.). Acesso em: 28 out 2015.

⁵³ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/03/1065045-gestao-de-ana-de-hollanda-e-desastre-afirma-ex-ministro-da-cultura.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

⁵⁴ A esse respeito, ver <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2012/09/1151790-marta-nega-que-ministerio-seja-compensacao-por-ajuda-a-haddad.shtml>. Bem antes, em outubro de 2011, quando da crise que resultou na demissão de Orlando Silva (PCdoB) do Ministério dos Esportes, a presidenta cogitou entregar o MinC aos comunistas, como forma de apaziguar as relações políticas internas do governo.

Suplicy, que atendia a demandas: a) da senadora, preterida como candidata petista à Prefeitura de São Paulo e que então passou a se engajar na campanha de Fernando Haddad; b) do PT paulista, que desse modo passou a controlar mais um ministério; e c) de áreas do campo cultural descontentes com a gestão Ana de Hollanda⁵⁵.

Considerações finais

Segundo Pasquino (2000), em geral, o nível da relação entre governo e sociedade é o elemento determinante de uma crise governamental, resultado tanto de sua falta de representatividade e legitimidade – posto ser rejeitado por fortes setores sociais – quanto de sua ineficácia em responder a esse contexto de perda, o que leva ao imobilismo. Como se observou, a gestão de Ana de Hollanda gerou um déficit de representatividade e legitimidade, ao contrário do ocorrido nas gestões anteriores, e não teve a capacidade de dar respostas eficazes. Isso provocou uma insatisfação que se generalizou e, com isso, configurou-se uma “crise governamental”.

Quando falo em “crise governamental”, certamente não estou me referindo ao governo como um todo, mas a um de seus subcampos, no caso, o da cultura. Mas, ainda que restrita a um setor, ela foi sentida em outros subcampos do Estado e gerada tanto por fatores internos quanto pela interação do ministério com a sociedade. Os primeiros se referem à heterogeneidade de posições na composição da crise, oriundas do interior do governo Dilma e, mais especificamente, do MinC. No caso da interação, aconteceu que Hollanda não conseguiu dar um retorno satisfatório aos inúmeros questionamentos feitos pelos agentes político-culturais e midiáticos, o que resultou em uma crise multissetorial inserida em uma conjuntura política fluida.

Em outras palavras, ainda que detentora de metacapital e do poder de nomeação, a ministra não soube avaliar o que estava em jogo, as disputas internas ao Estado e ao campo cultural e suas relações daí decorrentes. Dessa forma, não pôde exercer o papel de mediadora dos dissensos. Pelo contrário, suas jogadas só fizeram acirrar os conflitos e as mobilizações de oposição, muitas vezes transformando em adversários certos agentes que, em um primeiro momento, não possuíam tal posição. A “carta dos intelectuais”, nesse sentido, foi decisiva, pois foi assinada por agentes que, se não faziam parte do MinC, eram reconhecidos pelo núcleo central do poder estatal, a exemplo de Marilena Chauí. Eles não haviam participado da primeira onda de mobilização formada por ativistas da cultura digital e das redes sociais, de modo que, ao aderirem ao jogo, trouxeram novos recursos e interesses.

No entanto, como se poderia supor, esse período não significou a desorganização de “antigos interesses, posições de status e convicções gastas pelo tempo”, encastelados há muito no poder e em choque com “novos interesses, novas postulações e ideias, criando um clima de confusão e reorganização”, contexto típico dos momentos críticos (NOGUEIRA, 2015, p. 217). O que se deu foi justamente o contrário: no governo Lula, o MinC foi gerido por novas ideias e postulações e a gestão de Hollanda teria sido uma tentativa de retorno a alguns dos antigos interesses, status e convicções, o que provocou a reação de setores do campo cultural brasileiro e a consequente crise governamental. Essa foi a principal especificidade da crise da gestão de Ana de Hollanda.

⁵⁵ Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2012/09/1151999-editorial-acomodacao-cultural.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2016.

Referências bibliográficas

- ALEXANDER, Jeffrey. *The Civil Sphere*. Nova York: Oxford University, 2008.
- BARBALHO, Alexandre. “Em Busca da Institucionalização Nunca Tida: a Adesão ao Sistema Nacional de Cultura”. In: *Pragmatizes*, n. 7, 2014a, p. 70-81.
- _____. “O Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma: Continuidades e Avanços”. In: *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 2, 2014b, p. 188-207.
- _____. “O Segundo Tempo da Institucionalização: o Sistema Nacional de Cultura no Governo Dilma”. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino; CALABRE, Lia. (Org.). *Política Cultural no Governo Dilma*. Salvador: UFBA, 2015, p. 49-68.
- BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino. “Política Cultural y Cultura Política en el Brasil Contemporáneo”. In: ALCAYAGA, Mauricio Rojas. (Org.). *La Gestión Cultural en 3D*. Debates, Desafíos y Disyuntivas. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 261-282.
- BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Albino; CALABRE, Lia. (Org.). *Política Cultural no Governo Dilma*. Salvador: UFBA, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *Sur l'État*. Cours au Collège de France. 1989-1992. Paris: Seuil, 2012.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DOBRY, Michel. *Sociologia das Crises Políticas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- DOMINGUES, João. *Programa Cultura Viva: Políticas Culturais para a Emancipação das Classes Populares*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.
- GOMES, Wilson. “Participação Política Online: Questões e Hipóteses de Trabalho”. In: MAIA, R.; GOMES, W.; MARQUES, J. (Org.). *Internet e Participação Política no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 19-46.
- MAIA, Rousiley. “Internet e Esfera Civil: Limites e Alcances da Participação Política”. In: MAIA, R.; GOMES, W.; MARQUES, J. (Org.). *Internet e Participação Política no Brasil*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 47-94.
- MCADAM, Doug; TARROW, Sidney; TILLY, Charles. “Para Mapear o Confronto Político”. In: *Lua Nova*, n. 76, 2009, p. 11-48.
- MENDES, Antônio Mira Marques. “Subsídios para uma Teoria das Crises Políticas”. In: *Anais do IV Congresso Sopcom*. Universidade de Aveiro, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/mendes-antonio-subsidios-teoria-criSES-politicas.pdf>. Acesso em: 2 set. 2015.
- MOREIRA, F.; BEZERRA, L.; ROCHA, R. “A Secretaria do Audiovisual: Políticas de Cultura, Políticas de Comunicação”. In: RUBIM, A. (Org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010, p. 133-158.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio. Crise. In: DI GIOVANNI, G.; NOGUEIRA, M. A. (Org.). *Dicionário de Políticas Públicas*. São Paulo: Unesp, 2015.
- PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A Imaginação a Serviço do Brasil*. São Paulo, 2002.
- PASQUINO, Gianfranco. “Crise”. In: BOBBIO, N.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. (Org.). *Dicionário de Política*, v. I. Brasília: UNB, 2000.
- PRUDENCIO, Kelly; LEITE, Wesley. “Comunicação e Mobilização Política na Campanha Fora Ana de Hollanda”. *Rev. Estud. Comun.*, Curitiba, v. 14, n. 35, set./dez. 2013, p. 445-462.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da Comunicação: Questão Comunicacional e Formas de Sociabilidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- RUBIM, Albino. *As Políticas Culturais e o Governo Lula*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

_____. (Org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.

SALGADO, G.; PEDRA, L.; CALDAS, R. "As Políticas de Financiamento à Cultura: a Urgência de uma Reforma". In: RUBIM, A. (Org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010, p. 87-110.

SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio. *Cultural Digital.br*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SCHERER-WARREN, Ilse. "Das Mobilizações às Redes de Movimentos Sociais". In: *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 1, jan./abr. 2006, p. 109-130.

O QUE É UM GESTOR CULTURAL?

Víctor Vich¹

A cultura sempre foi um problema para o pensamento, mas hoje o é também para a ação pública. Atualmente, o próprio ativismo está em questão, por encontrar-se atravessado por inércias, falhas, obstáculos de toda espécie. É preciso repensar o ativismo cultural urgentemente. Há algo em que estamos falhando, que precisa ser modificado não só na forma e no conteúdo de nossa ação, mas também no discurso que a acompanha. De todos os lados, começando pela academia ou pelo ativismo cultural, as políticas culturais precisam de uma maior autocrítica.

Começamos argumentando que cultura não é uma palavra “boa”. Não podemos continuar entendendo-a como algo sempre positivo para a sociedade. Não podemos continuar entendendo a cultura somente a partir da “aura” das artes, do campo daquilo que é valorizado socialmente. Hoje, devemos entendê-la como *laços humanos, estilos de vida, hábitos estabelecidos* na cotidianidade mais comum. A cultura – disseram-nos – é sempre “o normal”.

De fato, se pensarmos nela como um problema cotidiano, perceberemos que ela é hegemonia, e que a hegemonia é hoje carreirismo político, corrupção, discriminação em todas as suas formas, consumismo, injustiça social. Nossas sociedades continuam sendo aquelas em que a corrupção se tornou cínica, a desigualdade é naturalizada, o espírito de competição prima sobre qualquer outro, a heterogeneidade cultural só se faz visível como subalternidade e a frivolidade transformou-se em educação sentimental.

No entanto, apesar de *cotidiano* ser uma palavra feia, temos de continuar apostando em uma intervenção *na* cultura *com* elementos da cultura. A questão é que devemos fazê-lo com muito mais radicalismo: é preciso conseguir tornar visível o modo como uma forma de poder social se estabeleceu nos hábitos cotidianos. Nesse sentido, sustento que as políticas culturais devem se concentrar em mostrar como surgiu a ordem que temos. Para transformar a realidade, é preciso primeiro mudar a maneira de olhar para ela. Acho que as políticas culturais devem apontar para isso. Mais do que produzir um novo tipo de dever, a questão é gerar uma imagem que nos faça ver o tipo de sociedade que temos. Žižek argumenta que um ato verdadeiramente político aumenta a visibilidade do que está por trás do que é dado; é aquele que sai da conta e tenta mudar as coordenadas a partir das quais definimos a própria realidade (2011, p. 414).

O objetivo das políticas culturais deve então consistir na tentativa de *reorganizar o cotidiano*, de contribuir para a construção de uma nova hegemonia. Agora, o que é o cotidiano? Poderíamos dizer que é o mundo da inércia, dos hábitos estabelecidos, do senso comum existente, das maneiras estabelecidas do fazer. Contudo, sem dúvida, trata-se também do espaço da criatividade, da agência, do lugar onde pequenas mudanças sociais poderiam acontecer. O cotidiano é sinônimo de cumplicidade, mas também de resistência; é inércia, mas também a possibilidade de transgressão.

¹ Professor da Pontifícia Universidade Católica do Peru e autor de cinco livros; em 2010 ganhou a bolsa Guggenheim. É membro do conselho diretivo do Serviço de Parques de Lima (Serpar) e consultor de assuntos de política cultural em diversas instituições, como a Prefeitura de Lima e o Ministério da Cultura do Peru. Atualmente, dirige um mestrado em estudos culturais. Contato: vvich@pucp.pe.

Uma verdadeira transformação social não pode ser concebida como externa ao cotidiano, mas como uma mudança fundamental na vida diária. O que significa isso? Significa que as políticas culturais devem ser sempre transversais e estar articuladas com políticas econômicas, da saúde, da habitação, do meio ambiente, de gênero, de segurança cidadã, do combate à corrupção (VICH, 2013). Se as políticas culturais não estão articuladas com esferas fora de si mesmas, o mais provável é que a cultura continue sendo vista como entretenimento ou como assunto para especialistas.

Um problema de hoje é que o gestor cultural está se tornando um técnico. Atualmente, os agentes culturais são formados sob o paradigma da administração e do planejamento de projetos. Muitos dos mestres ou bacharéis privilegiam os aspectos referentes à produção de eventos. Tudo é útil, mas é insuficiente. Reduzida a isso, a gestão cultural torna-se puramente uma “administração do existente” (RANCIÈRE, 2009).

O que é uma pura administração do existente? Refiro-me a formas que privilegiam resultados em vez de processos, que não consideram o presente em seu caráter histórico, formas anti-intelectuais que já não querem questionar-se e que desconfiam do saber acadêmico. Como sabemos, os tecnocratas são aqueles que detêm o poder hoje para tomar decisões no nível governamental. Muitas vezes, são os representantes de uma inércia social para a qual já não faz diferença se acreditamos ou não no sistema; afinal, como muitos notaram, o que faz o capitalismo funcionar hoje não é mais a crença nele, mas apenas suas próprias atividades de gestão.

Vamos pensar em um exemplo bem latino-americano. O problema da corrupção. Digamos que hoje a corrupção seja uma cultura. Hoje, é algo comum. A corrupção tem sido definida como uma transgressão da lei para a obtenção de algum tipo de benefício pessoal, uma prática ordinária que corrói toda a sociedade desde a sua criação. Manuel González Prada dizia que “no Peru, onde se puser o dedo, sai pus”, e a verdade é que, depois de mais de 200 anos de vida republicana, vemos que o problema continua a existir e, além disso, crescer.

As políticas culturais não podem pensar, no entanto, que o problema da corrupção está restrito aos políticos, aos congressistas e a um conjunto de autoridades diversas. Hoje, a corrupção tornou-se uma cultura, *estabeleceu-se* como um tipo de laço social que permeia a vida cotidiana. Deixou de ser apenas uma prática referente àqueles que têm poder, é algo que está entremeado à própria vida social. As pesquisas de opinião pública costumam medir como as pessoas reclamam da corrupção, mas não chegam a evidenciar que esse problema já não diz respeito a uma simples opinião, que todos nós o reproduzimos de alguma maneira.

Deixem-me explicar melhor. É preciso estar atento no Peru e na América Latina em geral: todo mundo parece disposto a tirar algum tipo de proveito, a enganar, a fazer algo injusto. De cima para baixo, de um lado ao outro, tudo parece funcionar transgredindo a lei. Além do fato de a corrupção minar a governabilidade e neutralizar uma parte do crescimento econômico, e além também de constituir um entrave para esse tipo de desenvolvimento medido a partir de indicadores, a verdade é que seu estabelecimento como prática diária, ou seja, sua conversão em *habitus*, desintegra o laço social e nos destrói como comunidade.

Tem-se dito que pensar a corrupção implica pensar o estatuto da autoridade em nossas sociedades. Na verdade, há algo em nossas sociedades que impede a construção de uma autoridade respeitável; há algo em nossa cultura que

nos socializa para tentar transgredir a lei, para ignorá-la, para encontrar uma maneira de passar a perna. Isso ocorre por todos os lados: desde os mais respeitáveis escritórios de advocacia até a minúscula loja da esquina.

Gonzalo Portocarrero vem estudando esse problema do ponto de vista histórico; ele observa como foi realmente tolerante com a corrupção a sociedade colonial, na qual o abuso dos fracos estruturou o próprio sistema social; e as próprias autoridades ignoraram as leis provenientes da metrópole. “Acata-se, mas não se cumpre” era um provérbio popular que revela bem as dinâmicas das colônias em relação à metrópole. A colônia instalou dois hábitos: o abuso dos fracos e a corrupção, que, pouco a pouco, foram se tornando fatos aceitos, práticas comuns, costumes estabelecidos.

A corrupção também tem sido um elemento que perverte e freia a constituição do Estado moderno. Hoje, ela parece encontrar estímulo nesse mandato social que só promove a necessidade de acumular riqueza, nesta “busca do sucesso” que nos motiva com ansiedade. Hoje, na verdade, somos ensinados que ser rico é a possibilidade de ser valorizado e existir plenamente. Hoje, praticamente só se promove um imperativo de gozo, supérfluo e antissocial.

O celebrado “empreendedorismo” tem um lado negativo: o fim começou a justificar os meios; o mandato, o progresso e o desenvolvimento pessoal parecem dispensar quaisquer padrões éticos. Hoje, promove-se o “progresso” quase a qualquer custo. Diante da ânsia de progredir, posso parar o trânsito para pegar um passageiro (“senhores, estou trabalhando”); diante da ânsia de acumular mais capital, posso pagar salários baixíssimos e deixar de ser justo; diante da necessidade de ter um emprego, posso destruir a ecologia. Atualmente, parece ter honra o sujeito ensimesmado, pragmático, gozador clandestino da transgressão.

Digamos que, na América Latina, não chegou a se consolidar um senso de coletividade, e a entender que o interesse privado não deve ser contrário ao bem público. Na verdade, nós, cidadãos, tendemos a nos comportar de maneira patrimonial não só diante dos cargos públicos, mas também em qualquer exercício do poder. Patricia Ruiz Bravo, Eloy Neira, José Luis Rosales (2003) e Gonzalo Portocarrero (2010) observaram como, para além do fato de hoje já não existirem os fazendeiros gamonales clássicos, a figura do patrão sobrevive e se reproduz a cada dia. Longe de comemorar o desaparecimento dos antigos gamonales (embora, nas competições de cavalos de passo peruanos, alguns pareçam disfarçar-se como tais), a verdade é que o problema todo em nossas sociedades é todo mundo querer voltar a ser patrão, todos hoje sentirem saudade de ocupar esse lugar, um sentimento compartilhado por todos. Em outras palavras: continuamos instalados em uma cultura de senhores e servos, em um jogo perverso para tirar proveito ou subjugar os outros.

Agora, como se combate a corrupção? Combater a corrupção implica apenas uma questão de “sanções”? Com quais projetos o Estado peruano conta para combatê-la? Onde é preciso uma intervenção urgente? A cultura desempenha algum papel diante do que foi descrito anteriormente? Os políticos continuam acreditando que o combate à corrupção envolve apenas a sanção e isso é um erro grave. A maioria não tem outras ideias a esse respeito. Hoje, a classe política não parece perceber que se faz necessária uma intervenção na vida comum, na forma em que foram regulamentados os laços entre as pessoas. A corrupção não só afeta a governabilidade e a economia: afeta o estilo de vida. Então, como intervir? A resposta são as políticas culturais. As políticas culturais devem ocupar uma área privilegiada nas políticas do governo.

Sem deixar de destacar sua total importância, hoje, a escola não é mais a única nem a principal esfera educacional na sociedade. Atualmente, nós, cidadãos, também nos constituímos (ou seja, construímos nossa visão de mundo) saindo às ruas, indo ao cinema, vendo televisão, escutando música, lendo textos, entrando na internet ou participando de várias associações. Deve-se enfatizar, então, que as políticas culturais lidam com esses aspectos, ou seja, estão envolvidas em tudo aquilo que enriquece e educa os indivíduos, mas que se encontra fundamentalmente fora da escola. Se antes a subjetividade era constituída pela família, pela religião ou pelo Estado (através da escola pública), hoje, podemos afirmar que nós, cidadãos, somos constituídos principalmente pelo mundo da rua, pelas indústrias culturais e pelos objetos simbólicos: é aí onde ocorre nossa “educação sentimental” e onde se consolidam nossas “estruturas de sentimento” (WILLIAMS, 2009).

Então, é necessário afirmar que o gestor cultural deve se formar de outra maneira. É claro que deve ser um especialista em procedimentos de gestão, mas deve ser algo mais. Seu trabalho deve ser capaz de realizar atos mais radicais: deve saber quebrar as formas nas quais uma ideologia sutura o possível, deve saber desencadear novos debates públicos. Como fazer isso? Na minha opinião, os gestores culturais devem assumir quatro identidades. Quais são elas?

A primeira é a identidade do *etnógrafo*, pois sua função deve consistir em conhecer bem as populações locais, determinar como os antagonismos sociais existentes se manifestam, tornar visíveis as formas como a hegemonia funciona. Desse ponto de vista, o gestor, como etnógrafo, precisa ter uma formação nas disciplinas básicas de ciências sociais: o funcionamento do capitalismo, a teoria da ideologia, o papel dos movimentos sociais, as novas abordagens de gênero, de raça, do problema das classes sociais etc. O gestor deve ser capaz de mostrar as chaves interpretativas do espaço social, dos principais conflitos que nos estruturam como sociedades.

A segunda identidade que proponho é a do *curador*. O ponto principal é que o trabalho do gestor deve consistir em organizar a produção cultural de outra forma. Ele deve ser alguém capaz de apresentar os objetos culturais de uma maneira diferente do que faz o Estado ou o mercado. O que é um curador? É um construtor de narrativas ou, melhor dizendo, alguém que intui as narrativas que os objetos culturais trazem ou podem trazer consigo. O curador é quem seleciona e pode articular a produção cultural de acordo com temas e problemáticas muito concretas. Desse ponto de vista, trata-se de conhecer bem a produção cultural existente: a literatura, as artes visuais, as artes cênicas, a música, a tradição popular etc.

A terceira identidade é a do *militante*. O que o gestor deve gerir? Deve gerir *processos* e não só eventos, ou, caso assim prefiram, os eventos devem ser entendidos como parte de processos de longo prazo. Durante muito tempo, algumas políticas culturais entendiam seu trabalho a partir dos eventos. Hoje, porém, devemos insistir que se trata, principalmente, de interromper as próprias rotinas e de ativar longos processos culturais. Quero dizer que um gestor cultural é como um velho militante político: localiza pontos estratégicos, ganha a aprovação do povo e, a partir daí, constrói bases, células de trabalho. Ele realiza um trabalho de formiga, um trabalho de base, um trabalho persistente que não se cansa de insistir na mesma coisa. Sua estratégia é, na verdade, a da guerra de posição, das trincheiras ou a velha tática do foquismo. Acho que essas são boas imagens para o trabalho em políticas culturais: não se trata de um ataque efêmero, mas de sucessivos avanços, de um progresso de posição em posição, de um processo paciente, mas comprometido; um processo para instalar gradualmente novos significados e práticas alternativas para a apropriação de determinados lugares.

De fato, o objetivo de um gestor é construir novas vontades coletivas. A justiça econômica é urgente, mas sabemos que, para mudar a sociedade, é preciso uma nova cultura comum além da construção de um novo imaginário, de novas mentalidades. O gestor cultural é, então, uma pessoa que acredita na cultura como agente decisivo nesse aspecto. Ele sabe que, trabalhando com objetos culturais, é possível intervir nos imaginários, influenciar os laços humanos.

Por fim, a última identidade é a do *administrador*. Um gestor cultural tem de saber planejar, gerenciar recursos, resolver problemas burocráticos, precisa ser alguém eficiente. A gestão cultural não é uma tarefa fácil, é um trabalho que envolve o desenvolvimento de muita experiência na condução de comunidades, na coordenação de redes. Um gestor aposta na criação de forma participativa, na criação de sentidos coletivamente.

Essas quatro identidades devem ser entendidas como habilidades a ser desenvolvidas. Todas elas ocorrem simultaneamente e os cursos profissionalizantes, os bacharelados e os mestrados em gestão cultural deveriam desenvolver seus currículos seguindo esse norte. A formação de um bom gestor deve abarcar essas quatro identidades. A gestão cultural é, então, compreendida como uma profissão muito complexa que inclui o lado técnico, mas também o político: o dado e o possível, a realidade e sua imaginação política.

Considerações finais

Na realidade, todos entendemos mal o papel do Ministério da Cultura. Ele não pode continuar funcionando como os outros ministérios, ou seja, não pode ter como principal função o desenvolvimento de seu “setor”, mas, acima de tudo, deve intervir na sociedade como um todo. Deixem-me explicar melhor: até o momento, o Ministério da Cultura tem argumentado que seu trabalho envolve o cuidado do patrimônio e o fomento das artes. Isso é um erro. O ministério deve argumentar que sua principal tarefa consiste em atuar no *estilo de vida* instalado no país, nas práticas desleais institucionalizadas, nos poderes exercidos na vida cotidiana. Os principais projetos do Ministério da Cultura deveriam se concentrar no trabalho de temas relativos à cidadania: a luta contra a corrupção, o machismo, o racismo estruturante da sociedade peruana.

A responsabilidade das políticas culturais consiste em contribuir para a formação de cidadãos melhores e, para tanto, as artes e a produção simbólica contam com uma tarefa a cumprir. É uma questão de utilizá-las para mudar nossas representações da vida coletiva e oferecer novos modelos de identidade. Trata-se, em suma, de usar objetos culturais para tornar mais visível a sociedade que temos, para fazer suas contradições ser notadas, suas âncoras e sua inércia e, então, propor ou imaginar novas possibilidades políticas.

Hoje, o discurso oficial é aquele que comemora resultados, mas que lança uma névoa sobre os processos que levam até eles. A gestão, então, não é apenas o que se administra, mas o que se gere, aquilo que se semeia, o que deveria surgir. *Tente ver o que realmente vê* é a máxima ética proposta por Badiou (2010, p. 14) ao sujeito contemporâneo. Em um contexto de manipulação grotesca e cinismo generalizado, as políticas culturais devem se dedicar a fornecer novos marcos para ver e interpretar o que está acontecendo. Trata-se, em última análise, de ativar novos horizontes da imaginação. Significa sair da representação estatística da vida para fazer surgir possibilidades incalculáveis

da realidade. A cultura, diz Terry Eagleton, não é somente uma descrição de quem somos, mas também do que poderíamos ser (2001, p. 53).

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *El Futuro como Hecho Cultural*. Ensayos sobre la Condición Global. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- BADIOU, Alain. *Segundo Manifiesto por la Filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- EAGLETON, Terry. *La Idea de Cultura*. Una Mirada Política sobre los Conflictos Culturales. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- QUIROZ, Alfonso. *Historia de la Corrupción en el Perú*. Lima: IEP, 2013.
- HUBER, Ludwig. *Romper la Mano*. Una Interpretación Cultural de la Corrupción. Lima: IEP, 2008.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. “Los Fantasmas del Patrón y del Siervo como Desestabilizadores de la Autoridad Legal en la Sociedad Peruana”. In: PORTOCARRERO, G., UBILLUZ, J. C., VICH, V. (Eds.). *Cultura Política en el Perú*. Lima: RED, 2010.
- . “La Transgresión como Forma Específica de Goce en el Mundo Criollo”. In: PORTOCARRERO, Gonzalo. *Rostros Criollos del Mal*. Cultura y Transgresión en la Sociedad Peruana. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. *El Reparto de lo Sensible*. Estética y Política. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- RUIZ BRAVO, P., NEYRA, E., ROSALES, J. L. “El Orden Patronal y su Subversión”. In: PLAZA, Orlando (Coord.). *Clases Sociales en el Perú*. Visiones y Trayectos. Lima: PUCP-Cisepa, 2007, p. 259-282.
- SILVA SANTIESTEBAN, Rocío. “El Lado Oscuro del Emprendedurismo”. *La República*. 8 set. 2015.
- VICH, Víctor. *Desculturar la Cultura: La Gestión Cultural como Forma de acción Política*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. *En Defensa de las Causas Perdidas*. Madri: Akal, 2011.

O PODER DOS SÍMBOLOS: UM ÍNDICE DE CONVIVÊNCIA PARA A VALORIZAÇÃO DO SENSÍVEL

María Paulina Soto Labbé¹

Este artigo apresenta a existência de condições de época favoráveis ao desenvolvimento de um índice de convivência (IDC) destinado a destacar o papel da cultura na sociedade. Denominamos essas condições de a revolução do sensível. Os índices permitem realizar medições da realidade, gerando efeitos de valorização. Acreditamos que um IDC contribuiria para a percepção social positiva da diversidade humana como fonte de riqueza composta das variadas maneiras de ser e estar no mundo. Um exemplo eficaz desse papel instrumental das medições é o Índice de Desenvolvimento Humano, que a partir da década de 1990 disputa a posição de ponto de vista dominante que mede e avalia o desenvolvimento como equivalente a crescimento macroeconômico.

Os pressupostos que fundamentam nossa proposta são: a) que há uma crise do modelo de desenvolvimento, b) que a dimensão cultural contribui para encontrar alternativas complementares às vias econômicas e c) que é necessário reorientar as políticas culturais a fim de reduzir os conflitos de origem ideológica ocorridos no mundo de hoje. O texto é composto de uma breve descrição dos aspectos culturais da crise, seguida das circunstâncias favoráveis a uma redistribuição do sensível, de uma revisão dos avanços nas políticas culturais e, por fim, do esboço da proposta e de seus fundamentos.

Componentes culturais de uma crise

Para compreender a sociedade atual, a dimensão cultural ganhou uma relevância inédita, que, em parte, é consequência da crise paradigmática creditada à modernidade. As explicações sustentadas por variáveis socioeconômicas e políticas se tornaram insuficientes.

Dessa forma, podemos observar que uma consequência cultural do projeto moderno tem sido a racionalidade superlativa, que nega o papel decisivo das paixões no comportamento humano. Do mesmo modo, restringiu a importância de assegurar condições para a livre expressão das divergências e dos conflitos, criando condições de intolerância e polarização diante das diferenças e alteridades. A esse respeito, Chantal Mouffe (2007) observou que, dentro do mundo intelectual e político, tem havido autocomplacência com a tese de que a humanidade teria atingido um estágio de desenvolvimento político-econômico tal que permitiria prever um futuro de prosperidade sustentado em uma forma consensual de democracia universal. A autora discute com Habermas o suposto univer-

¹ Doutora em estudos americanos pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade de Santiago do Chile, há 20 anos dedica-se à pesquisa e à docência nos cursos de ciências sociais, artes e gestão cultural. Durante oito anos, foi pesquisadora-chefe do Departamento de Estudos e Documentação do Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Chile e diretora de pesquisa da empresa Patrimonia Consultores S.A. É integrante do pool de especialistas da Unesco para a Convenção da Diversidade de Expressões Culturais, assessora, conferencista e professora em diversos níveis da Cooperação Cultural Internacional. É pesquisadora adjunta do Núcleo de Sociologia de Arte e Práticas Culturais da Universidade do Chile, além de membro das diretorias da Fundação Armar e do Programa de Economia Criativa da Corporação de Fomento da Produção do Chile. Contato: paulina.sotolabbe@gmail.com.

salismo dessa democracia liberal que, expressa em alguns direitos humanos, estaria em processo de consolidação *urbi et orbi*². Ela considera que esses direitos se opõem à soberania popular como fonte de legitimidade porque não é no nível político-econômico que os conflitos são resolvidos, mas, sim, no cultural (2007, p. 92-93). Rebate também Rorty, que, sem ser um racionalista, aceita que a objetividade social seja construída por meio de atos de poder. Assim, Habermas apela ao econômico e Rorty ao político. Para Mouffe, no entanto, o pluralismo habita o espaço sociocultural no qual as identidades coletivas ou as culturas constituem as fontes de legitimidade de quaisquer ações de importância pública, uma vez que as variáveis mais arraigadas e compartilhadas são as que determinam os comportamentos sociais diante dos conflitos:

o pensamento liberal caracteriza-se por um enfoque racionalista e individualista que impede reconhecer a natureza das identidades coletivas. [...] é incapaz de compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social [...] (2007, p. 17).

Outra consequência cultural da modernidade tem sido os efeitos de um método científico que sacraliza a monocausalidade linear como abordagem para explicar fenômenos e processos. Esse tipo de ciência que se tornou dominante simplificou ou diluiu a complexidade da realidade. Também ficou estabelecido que a condição individual do *ser* na sociedade era o princípio filosófico, jurídico e cultural organizador das relações e dos direitos, bem como das responsabilidades, reservando às práticas solidárias e de cooperação um papel subsidiário. Já o modelo econômico se baseou cada vez mais na hiperprodução de coisas e necessidades e, conseqüentemente, de resíduos que colocaram o meio ambiente em grave risco. Ou seja, acostumamo-nos às explicações simples que exacerbam os fanatismos, ao individualismo como motor do mundo e ao material como sinal de bem-estar, mesmo que em detrimento de nossa própria saúde. A essas matrizes foi adicionado um sistema de ensino que enfatiza a dissociação entre cultura e natureza e altera a percepção infantil, que não sabe nem aprende de modo dividido ou desintegrado. Hoje temos suficientes dados empíricos que permitem afirmar a existência de uma modelagem mútua entre o criado e o dado, e que esse deslocamento de perspectivas não faz mais do que reduzir a percepção do possível. Ou seja, nossa imaginação fica limitada.

Sendo assim, o império da razão na sociedade moderna tem sido um contrassenso, pois seu “progresso” não tem nada racional e, além disso, restringiu os sonhos ou o universo possível ao campo do material, usando o imaterial – como a publicidade – para potencializar o excesso de exploração da natureza e do próprio corpo humano.

Contudo, a pior característica da crise pela qual estamos passando é a acomodação às várias – pequenas e grandes – atrocidades diárias. As guerras fratricidas, normalmente articuladas pelas elites, convivem com os atentados terroristas contra a população civil nas grandes cidades símbolos do Ocidente; muitos dos desabrigados pelas catástrofes – que costumam vir das ex-colônias desses países – morrem nas fronteiras inventadas pelos estados modernos, que são incapazes de conter suas populações e resguardá-las.

² *Urbi et orbi* significa “à cidade de Roma e ao mundo” e é um termo oriundo do latim. Ele era usado na abertura de pronunciamentos romanos. Atualmente é a bênção de Páscoa e de Natal, com as quais o Papa se dirige ao público em geral na Praça de São Pedro.

O alfabeto das emoções

Sustentamos que a dimensão cultural ajuda a encontrar alternativas complementares às medidas econômicas, sociais e políticas para os processos de desenvolvimento frustrados e que estamos em uma fase de transformações civilizatórias tais que a elaboração e a sustentabilidade de novos modelos de desenvolvimento humano devem incorporar o campo do sensível como fator estratégico. Nós o entendemos como o universo dos símbolos e dos sentidos compartilhados, resultantes de ideias e emoções registradas no corpo e em processos históricos de longa data. Assim sendo, não nos restringimos às esferas das artes e dos patrimônios, mesmo quando reconhecemos neles um papel fundamental no que denominamos “o alfabeto das emoções”:

A via de religação com um processo interrompido de aprendizagens humanas relacionadas com o mistério ou a imanência seria o acesso às linguagens das artes nas quais ingressam segmentos cada vez mais amplos da população. A partir desse novo lugar de alfabetização, realiza-se uma chamada pela redistribuição do sensível (SOTO, 2014, p. 46).

A crise acelerou a entrada em uma fase na qual o poder social volta ao protagonismo, entre outros fatores, por causa do enfraquecimento da política como espaço habitual do exercício do poder e do regulamento da convivência e dos conflitos. O questionamento de sua legitimidade e o esgotamento dos paradigmas tradicionais para o desenvolvimento facilitaram o surgimento e a ocorrência de novas e velhas formas de perversão e divertimento da realidade. Nelas, os mecanismos usados pelos movimentos sociais costumam decorrer da criatividade coletiva e, em fases assim, procuram subverter a ordem das coisas para abrir os espaços limitados e convencionais de um ideal fracassado. Esses processos não podem ser controlados pelos aparatos institucionais porque apresentam um caráter histórico, fortemente cultural e normalmente irreversível. Depois de acontecerem, não voltam ao ponto de origem.

A criatividade é o lugar em que o que parecia impossível se resolve. A criatividade deriva de um tipo de matéria-prima de natureza intangível: a imaginação e o conhecimento liberados. Apesar de todas as sociedades a possuírem, sua expressão depende da existência de um acervo cultural que pode ou não estar cristalizado. Isto é, não surge em qualquer contexto. Para transformá-la em valor, o requisito é identificar suas manifestações, armazená-las, pô-las para circular e projetá-las no tempo. Um modelo de desenvolvimento baseado na criatividade se diferencia dos sustentados na tecnologia material para gerar produtividade e circulação da riqueza – como é o caso da industrialização –, e certamente dos modelos básicos de exportação constituídos pela venda de produtos intermediários ou de átomos (matérias-primas). A produção e a venda da imaginação, por outro lado, têm espaço e possibilidade histórica, mas devem reforçar sua legitimidade social, pois a cristalização da imaginação e do conhecimento não acontece unicamente por decisões políticas, mas por processos de valorização e apropriação social.

Nas últimas quatro décadas, a definição de cultura deixou os círculos elitistas e permitiu que as políticas culturais avançassem a partir do restrito âmbito das belas artes e do patrimônio tangível em direção ao reconhecimento de grande diversidade de expressões da criatividade dos povos. Sua riqueza é condição para a imaginação e o conhecimento e, por isso, o relatório *Nossa Diversidade Criativa*, emitido pela Comissão Pérez de Cuéllar para a Unesco, reconheceu que, sem a ecologia cultural mundial, não haveria oportunidades de idealizar saídas da crise:

Quando a cultura é considerada como sendo a base do desenvolvimento, deve-se expandir a própria ideia de “política

cultural”. Toda política de desenvolvimento deve ser profundamente sensível e ser inspirada pela cultura. [...] aplicar uma política similar pressupõe identificar os fatores de coesão que mantêm unidas as sociedades multiétnicas, fazendo o melhor uso possível das realidades e das oportunidades do pluralismo. Isso implica em promover a criatividade no terreno da política e do exercício do governo, da tecnologia, da indústria e do comércio, da educação e do desenvolvimento social e comunitário, bem como no das artes (UNESCO, 1995, p. 277).

Todo empreendimento transformador gera resistências, mobiliza razões, paixões, símbolos e sentidos enfrentados. É por esse motivo que propusemos a criação de um índice de convivência (IDC), porque acreditamos ser imprescindível promover e reforçar na sociedade uma cultura da diversidade. Isto é, cristalização da informação que favorece a criatividade. Cremos que as novas tecnologias, particularmente as digitais, promoveram a massificação e a ampliação das linguagens do sensível ou do “alfabeto das emoções” a todas as camadas socioeconômicas e que isso melhorará a condição social, cultural e econômica inferior e diferenciada que até agora muitas têm tido no que diz respeito às linguagens promovidas pela razão instrumental. Hoje em dia, uma engenheira de som de origem africana não tem o mesmo reconhecimento nem o mesmo salário que um engenheiro de minas de origem escandinava, assim como um indígena doutor em literatura também não o tem em relação a um anglo-saxão doutor em bioquímica farmacêutica.

Enfoques favoráveis a uma ecologia cultural

No campo das políticas culturais, as vertentes que têm alimentado os avanços que contribuem para situar a cultura como dimensão do desenvolvimento são os estudos culturais e a cultura para o desenvolvimento. Immanuel Wallerstein, para a apresentação do relatório *Para Abrir as Ciências Sociais* (1997), tomou como referência o progresso visto nos estudos culturais no mundo, atribuindo-lhes a tarefa de questionar as fronteiras da divisão disciplinar que mantém a academia vinculada às suas tradições limitadoras. Este é o argumento central desse relatório de especialistas:

Os estudos culturais constituem um movimento preponderante hoje em dia. Sua origem está nas ciências humanas, mas atualmente existem muitos antropólogos e historiadores dedicados a eles, e estudos dessa natureza estão se expandindo e atingindo as outras ciências sociais. Há algo obscuro, no entanto, apesar de as pessoas que se dedicam aos estudos culturais gostarem de enfatizar o nível em que sua abordagem é uma reação contra o cientificismo e até mesmo sua condenação. [...] Temos, então, que não só as fronteiras entre as ciências sociais estão desaparecendo, mas também que a própria divisão tripartite – ciências humanas, ciências naturais, ciências sociais – está sendo questionada (WALLERSTEIN, 1997).

A cultura para o desenvolvimento (CPD), por um lado, é uma abordagem político-internacional que concebe a cultura como um pilar central do desenvolvimento humano. As capacidades culturais das populações constituiriam uma garantia da sustentabilidade do desenvolvimento quando não fossem suficientes as capacidades políticas, econômicas e sociais. Assim, trata-se de um enfoque de caráter transversal, e não setorial, como desenvolvimento cultural voltado para as artes e os patrimônios e que, desde a segunda metade do século XX, tem inspirado as políticas culturais de grande parte da Europa Ocidental, sendo seus princípios básicos replicados em nosso continente. A Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, que consagrou essa tese por meio do relatório Nossa

Diversidade Criativa, coroa um longo processo iniciado no final dos anos 1970, quando se desenvolveu uma série de conferências que culminou na Mondiacult 1982, a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais no México, um ponto de referência para o reconhecimento da indivisibilidade da cultura e do desenvolvimento (MIRALLES, 2010, p. 87). Esse marco foi seguido pela declaração da Unesco da Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural (1988-1997), que teve entre seus pontos culminantes ou de encerramento o Relatório Pérez de Cuéllar. Vieram, em seguida, uma das recomendações desse relatório – a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, em Estocolmo, O Poder da Cultura (1998) – e os relatórios mundiais de cultura elaborados pela Unesco (1998 e 2001). Houve também o relatório de Desenvolvimento Humano do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) dedicado à cultura, intitulado Liberdade Cultural num Mundo Diversificado (2004), e, no mesmo ano, a Agenda 21 da Cultura, sancionada durante o IV Fórum Mundial de Autoridades Locais pela Inclusão Social. O corolário desse processo foi a assinatura da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (2005) da Unesco, que entrou em vigor em março de 2007.

No cenário internacional, o status da cultura em relação ao desenvolvimento acabou ganhando um caráter estratégico. As contribuições do PNUD e da Unctad (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento) para acomodar o conceito de economia criativa fortaleceram ainda mais essa tendência, uma vez que a seus estudos de 2008 e 2010 se somou um terceiro, elaborado em 2013 juntamente com a Unesco. Esse estudo apresenta medições de impacto desse setor, que se estende a outras formas de expressão além das artísticas e patrimoniais e, assim, reforça a ideia de seu potencial econômico – particularmente para os países pobres –, bem como seu impacto positivo nos âmbitos social e político. Dessa forma, a penúltima cúpula da Unesco, realizada na China (2013), emitiu a Declaração de Hangzhou, que inclui a cultura como elemento fundamental para o desenvolvimento sustentável da humanidade – concepção ratificada na última cúpula da Unesco, em Florença (2014), em que foram acrescentadas as contribuições da cultura aos Objetivos do Milênio, a se avaliar em Nova York durante os preparativos para a Agenda Pós-2015 ou 2030. Foi assim que a migração da cultura para esferas mais amplas que as artes e o patrimônio e, em particular, para uma agenda pró-criatividade ficou manifesta na Estratégia Unesco 2014-2021, que destaca:

A criatividade é entendida como a capacidade humana, através da imaginação ou da invenção, de produzir algo novo e original a fim de resolver problemas. Trata-se de um recurso único e renovável. A criatividade permite que as pessoas ampliem suas capacidades e desenvolvam todo seu potencial. Nas sociedades globais, baseadas no conhecimento de hoje, os ativos criativos estão gerando novas formas de renda e emprego que estão estimulando o crescimento, em especial entre os jovens. A liberação de diversas fontes de inspiração, a inovação e a criatividade contribuem para a construção de sociedades abertas, inclusivas e pluralistas. Como um recurso humano multifacetado envolvendo processos, ambientes, pessoas e produtos, a criatividade pode inspirar uma mudança transformadora positiva para as futuras gerações.

Nas últimas duas décadas, foram feitas propostas teóricas, diagnósticos e medições encomendadas de intelectuais, acadêmicos e gestores de diferentes países, que adquiriram uma prática investigativa do setor; isso supõe a produção de conhecimento transnacional e aplicado às tendências anticíclicas que incentivam a inovação e o desenvolvimento de capital cultural nas sociedades, principalmente nas mais pobres. Organismos regionais como BID (Banco Internacional de Desenvolvimento), Unesco, PNUD, Unctad e Ficaac (Federação Internacional de Conselhos de Arte e Agências Culturais), entre outros, preocupam-se em calcular o impacto econômico da produção de símbolos e,

portanto, seu campo de ação política passou a ter uma importância estratégica na última década.

Assim, CPD não é apenas um pensamento que modifica o papel da cultura na sociedade e expande as políticas culturais para além do reduzido âmbito das artes e do patrimônio, mas também traz definições que têm um caráter mais antropológico e correspondem a uma linguagem mais próxima da pesquisa aplicada do que da acadêmica. O que podemos constatar no processo de CPD é a realização de uma grande quantidade de pesquisas e relatórios cuja produção de dados empíricos implicava, primeiramente, solucionar seus marcos conceituais; rever os modelos teóricos propostos; conhecer os marcos legais e institucionais existentes; identificar expressões e comportamentos novos pós-impacto tecnológico; adaptar a panóplia conceitual e metodológica da economia para a utilização de suas fontes de informação; ajustar os instrumentos de produção das estatísticas nacionais para estabelecer comparações, séries e leituras culturais da realidade social; e definir os indicadores que melhor descrevem os processos norteadores das políticas de CPD, entre outras várias ações típicas das tarefas de caráter intelectual que demandam os estudos. Isto é, nos últimos 50 anos, foram gerados um corpo de conhecimento teórico e empírico, jargão, sistematização de instrumentos, dicionários de ideias afins e arquivos e dicionários setoriais, elementos que caracterizam a crescente demanda para informar o setor e formaram uma massa crítica de profissionais de nível internacional.

O cenário descrito apoia a ideia de que as medições sobre a valorização social da cultura deverão ser reforçadas, sendo a cultura entendida como a base da cidadania contemporânea ou da convivência democrática cosmopolita.

Qual tem sido o comportamento da sociedade em relação à cultura ou do simbólico?

Apesar dos avanços descritos nas últimas décadas, a percepção e a valorização social da cultura tem sido o reflexo das políticas culturais públicas de todos os tempos. São orientações que permanecem como camadas geológicas determinantes do comportamento da população e de suas percepções da realidade cultural até o presente.

Em outras palavras, há séculos a cultura está nas agendas públicas por razões muito diversas e instrumentais. Por exemplo, desenvolveu o ideário dos estados nacionais, instituiu um conceito estético na população, facilitou o consenso democrático, estimulou a intervenção do espaço público, desempenhou um papel econômico ou de contribuição para as empresas através da indústria e do turismo, entre outros objetivos. Assim, as políticas anteriores à cultura para o desenvolvimento reforçaram a ideia de que ela é a arte patrimonial ou inovadora, que seu consumo é presencial ou midiático, que sua produção pode ser única ou industrial e que é prescindível por ser secundária em relação às outras necessidades sociais.

O resultado dessas políticas culturais públicas, dos estudos e das medições realizadas pelos especialistas setoriais e pelos organismos responsáveis foi o estudo, a promoção e a divulgação da riqueza cultural que distingue um povo (sensibilidades, artes, conhecimento, expressão estética e intelectual). Outras consequências foram a contribuição para a geração de um relato da “imagem-país” construído com base nas identidades subjacentes aos estados nacionais; a caracterização dos artistas e adeptos, suas obras e o consumo cultural a elas associado; a avaliação do impacto macroeconômico dos bens e dos serviços culturais; e a criação da institucionalidade cultural (leis e instâncias), dos subsídios a projetos de obras artísticas e dos programas de apoio a iniciativas de pequenos empresários do setor.

O que essas políticas não fizeram foi educar e estabelecer a cultura como fonte de direitos e cidadania, e estiveram ainda mais longe de determinar que sua base fosse a convivência. As concepções de desenvolvimento no Ocidente têm influenciado as políticas culturais públicas modernas no sentido de enfatizar o crescimento setorial endógeno (por exemplo, a democratização do acesso, a descentralização criativa e produtiva, a exceção cultural local etc.). Dessa forma, as escassas medições de política pública têm sido instrumentais e funcionais para a visibilidade institucional, política e econômica da cultura, não foram direcionadas para a própria sociedade e, assim, contribuíram para o analfabetismo simbólico.

Nosso interesse está na alfabetização simbólica porque acreditamos que ela forma a base de uma convivência e constitui a principal contribuição que a cultura pode dar às condições de diversidade cosmopolita que vivenciamos no mundo. Na atualidade e de forma inédita na história da humanidade, há muitas pessoas que vivem fora de seus países de origem. Em termos mundiais e considerando somente os números oficiais, a migração internacional – sem considerar a rural-urbana intrapaíses – chega a 232 milhões de pessoas e aumenta há décadas, transformando-se em um processo irreversível, pois muitos dos corredores foram abertos por parentes que emigraram antes e a tendência é a de reiterar os mesmos destinos, criando comunidades transnacionais com mais de duas gerações de novas raízes (ONU, 2013). Esse processo de globalização requer o reconhecimento e a validação de um “universal múltiplo” ou daquilo que Giacomo Marramao chama de “cosmopolitismo da diferença” (MARRAMAIO, 2011) porque a convivência dos diversos culturais está aumentando. Isso implicará mudanças na situação jurídica da criação e da troca dos símbolos, já que, antes das diásporas globais, as cidadanias decorriam do pertencimento a uma nação, fundadas no *jus terris* ou no *jus sanguinis*. Hoje se soma a eles com um estímulo insistente o *jus culturalis*, oriundo da convivência sustentada por uma população de um *habitus* compartilhado, independentemente de ter nascido no local ou apresentar consanguinidade com seus habitantes originários.

Do mesmo modo, as políticas culturais públicas que contribuem para o desenvolvimento já não podem ser endógenas, pois a integração dos territórios está acontecendo nos próprios corpos dos seres humanos. É neles que carregam seus modos de ser e estar no mundo, aqueles aprendidos em suas convivências de origem, transferindo-os ao território adotado. Essa é uma experiência que se torna cada vez mais frequente. Nesta fase de globalização não cristalizada, as políticas de cultura para o desenvolvimento tenderão a medir o simbólico, favorecendo as condições para o estabelecimento das relações sociais, políticas e econômicas que melhoram a convivência de uma comunidade.

Diremos, então, que uma sociedade com elevado índice de convivência (IDC) é aquela que apresenta relações sociais, políticas e econômicas favoráveis ao intercâmbio simbólico de seus habitantes. Porém, qualquer que seja a escala da sociedade a medir, deve-se definir antes seus horizontes de valorização.

Proposta

Propomos a criação de um índice de convivência (IDC) que redirecione o enfoque das medições da cultura, deixando uma abordagem endogâmica – que consistia em “medir o desenvolvimento cultural” – em direção a outra, que valorize a diversidade cultural como “contribuição para o desenvolvimento”. Em outras palavras, que os estudos e os indicadores mostrem como, na era da globalização, estamos avançando na implantação de uma cultura

favorável à convivência entre cidadanias de tipos novos e antigos e que contribua para o desenvolvimento. Assim, um índice de convivência pode conter indicadores de empatia sociocultural, por exemplo, que permitam conhecer os benefícios das diferenças culturais para as pessoas de origens diversas, ou identificar se aumenta o interesse na aprendizagem de línguas nativas, ou se o fato de ter amigos de distintos grupos socioeconômicos e faixas etárias conduz a uma maior valorização da diversidade. São exemplos desse trabalho a realização de estudos qualitativos complementares à produção e à análise estatística já existentes, o estabelecimento de parâmetros de percepção cidadã da cultura para o desenvolvimento, a identificação de lacunas na alfabetização audiovisual entre gerações, estudos seriados do regime normativo e a condição social trabalhista dos artistas, a valorização do consumo cultural, relações interculturais e outros.

Conforme acreditamos, uma mudança que passe da “medição instrumental” – baseada em um paradigma racional com pretensões de objetividade – para a “valorização social” da cultura encontra sustentação, entre outros fatores, na maior complexidade adquirida pelo próprio conceito de cultura, que, para as políticas culturais, começa a envolver “as formas de ser e estar juntos” e não somente as artes e o patrimônio. Consequentemente, o valor da cultura não pode continuar restrito ao de troca e uso. O *valor de troca* e o *valor de uso* não constituem os únicos determinantes da opinião que se pode ter sobre algo. Néstor García Canclini (2004) revê as reflexões de *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, de J. Braudrillard, identificando quatro tipos de valorização existentes na sociedade. Além dos tipos mencionados, acrescenta a valorização do *signo* e a do *símbolo*. A do *signo* se refere a certas características específicas que podem conotar em relação ao objeto. García Canclini oferece o exemplo de um refrigerador importado vermelho ou de design sofisticado que congela mais (uso) não em razão dessas características, mas que é mais caro (alteração) justamente por ser vermelho ou ter design sofisticado. O valor símbolo, por sua vez, particulariza ainda mais o objeto porque lhe dá conotação única e intercambiável e deriva de um ritual. O autor nos dá agora o exemplo de um refrigerador recebido como presente de casamento. Dessa forma, os valores de troca e de uso se mantêm na dimensão material da vida social, enquanto os de signo e símbolo são culturais ou associados a processos de significação ou sentido. Estes últimos são típicos da cultura (2004, p. 34).

Amartya Sen, por sua vez, aponta que o valor atribuído às coisas decorre das experiências dos seres humanos. Entretanto, em uma sociedade da funcionalidade, a valorização da cultura, do sensível, do simbólico ou do estético ficou reservada para aqueles que podem pagar por ela e, portanto, é considerada uma necessidade secundária, supérflua ou diretamente de luxo. As discussões mais recentes sobre a valorização do patrimônio – material e imaterial – indicam que aquilo que sobrevive no tempo é o vínculo ou a ligação com um “presente” ou com uma lembrança do passado e depende da capacidade do receptor de compreender o sentido fornecido pelo bem doado ou herdado.

Portanto, precisamos identificar a ligação estabelecida com as novas experiências de diversidade no nível do símbolo e do signo com as quais começam a se relacionar as populações de toda a estrutura socioeconômica e, assim, fazer o acompanhamento de sua evolução como resultado da convivência. Um IDC pode conter *indicadores de empatia sociocultural* para identificar as relacionais favoráveis à convivência.

Além da reorientação para a valorização sociocultural, sabemos que, quando medimos, avaliamos de acordo com a maneira como formulamos a consulta ou o tipo de indicador utilizado. A partir daí expressamos um ponto de vista; portanto, esses instrumentos são de educação e poder. Durante décadas, medimos as atividades de produção,

emprego ou consumo cultural e talvez seja o momento de criar as linguagens de medição das relações humanas no novo contexto de globalização. É mais complexo, porém, mais sustentável do ponto de vista de governança.

Para aderir ao novo desafio, devemos começar tirando o aspecto técnico do debate e recuperando sua dimensão política ou ética. Devemos nos perguntar: quais aspectos da cultura queremos ver adquirir destaque na sociedade atual?

Considerações finais

Para que a virada culturalista seja efetiva, é preciso modificar a linguagem, movimento que será seguido pelas percepções e, assim, estimulará a criatividade social. Ou seja, diferenciar medição de valorização, propor-se a reposicionar o papel da cultura na sociedade e, em um primeiro momento, concebê-la como valorização social da convivência. Modificar o binômio acesso/participação pelo de cidadania cultural como fonte de direitos, gradualmente excluindo a ideia da gratuidade na cultura como sinônimo de carência de obrigações sociais, uma ideia que transformou um direito em privilégio e levou o povo a desvalorizar paulatinamente a cultura e suas manifestações não industriais ou comerciais. Isso significa que a linguagem das medições também contribui para enfatizar a valorização. As políticas baseadas nos princípios da cidadania cultural ou no *jus culturalis* poderão medir, por exemplo, o reconhecimento e o desenvolvimento de uma sociedade culturalmente diversa, o aprofundamento da participação para revolucionar a cultura política, o fortalecimento de um Estado garantidor de direitos e educador de deveres.

Da mesma forma, as medições podem contribuir para valorizar a cultura como dimensão inevitável no planejamento territorial, gerando a “vertebração simbólica espacial”. Como o fato de um governo local ou municipal dispor de sinalização pública traduzida nos principais idiomas que ali coexistirem, ou de as comunas rurais terem seus orçamentos definidos de modo participativo e com respeito às necessidades de suas tradições produtivas.

Outra dimensão da valorização social da cultura é que as iniciativas e as políticas reconheçam a diversidade de tempos ou os relógios temporais nos quais os processos de construção identitária se realizam, bem como a medição de seus impactos. Por exemplo, quanto tempo as escolas de arte levam para adquirir sua independência para a administração dos recursos públicos? Uma condição poderia ser a existência de um plano anual de atividades de extensão, que lhes permitiria receber os recursos e, para renovar esse direito, precisariam comprovar o cumprimento do plano de atividades. Depois de cinco anos cumprindo esses planos, passariam a contar com um orçamento estável, reajustável e supervisionado somente a cada cinco anos. As escolas de arte que, após dez anos, tivessem conseguido causar impacto em sua comunidade graças a seus planos de ampliação obteriam plena autonomia para o uso dos recursos, deixando, assim, o sistema nacional.

Dessa forma, as dimensões possíveis do índice de convivência poderiam ser:

- 1 – diversidade criativa;
- 2 – identidades culturais;
- 3 – densidade de expressão;
- 4 – capital informativo e imaginativo das populações;

- 5 – condição ocupacional dos artistas (contratos e previsão);
- 6 – alfabetização sensível ou formação de públicos e audiências;
- 7 – estabilidade do capital cultural no período de crise econômica;
- 8 – abertura social à diversidade de visões de mundo;
- 9 – criação e gozo da beleza;
- 10 – autonomia de percepção;
- 11 – pensamento crítico.

E, para começar, uma agenda possível seria:

- trabalhar com fontes secundárias, identificando as esferas de política pública mais sensíveis e que estabelecem uma ligação com a dimensão cultural da convivência;
- sistematizar suas medições e buscar, dentro desses instrumentos, oportunidades de cruzamento com bases de dados culturais compatíveis de acordo com a escala territorial e/ou demográfica;
- criar indicadores de convivência com base em fontes secundárias e intersetoriais;
- selecionar o setor mais viável para produzir, em pouco tempo, resultados que sirvam de exemplo para outros setores;
- estabelecer parcerias estáveis de medição com esses setores, replicando o exercício de maneira seriada.

Referências bibliográficas

- GARCÍA C., Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
Disponível em: http://www.interculturalidadypatrimonio.cl/wp-content/uploads/2014/09/NGCDifsdesig_y_desc1.pdf.
- MARRAMAO, Giacomo. “Después de babel: identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia”. In: *Sentido de pertenencia en sociedades fragmentadas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. 1ª reimpressão, 2009. Tradução de Soledad Laclau. Buenos Aires: FCE, 2007.
- SOTO, María Paulina. “La revolución de lo bello. Capacidades culturales para el desarrollo”. In: *Revista Observatório Cultural*. Edição especial. 6ª Cúpula Mundial das Artes e da Cultura. Conselho Nacional da Cultura e das Artes, Santiago do Chile, 2014. p. 44-58. Disponível em: http://www.cultura.gob.cl/observatorio19/observatorio_cultural_n19.pdf.
- UNESCO. *Nuestra diversidad creativa*. Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Paris, set. 1996. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf>.
- UNCTAD-PNUD. *Economía creativa: informe 2010. Una opción factible de desarrollo*. Elaborado pela UNCTAD e pela Unidade Especial para a Cooperação Sul-Sul do PNUD. Genebra, Suíça e Nova York, 2010. Disponível em: http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_sp.pdf.
- ONU. *International Migration Report 2013*. Departamento das Nações Unidas para Assuntos Econômicos e Sociais/Divisão de População 1, 2013.
- WALLERSTEIN, Immanuel (Coord.). “Comissão Gulbenkian para a reestruturação das ciências sociais”. In: *Para abrir as ciências sociais*. Coleção El mundo del siglo XXI, coordenada por Pablo González Casanova. México: Siglo XXI Editores, S.a. de c.v. em coedição com o Centro de Pesquisas Interdisciplinares em Ciências e Humanidades (Unam). 2. ed. em espanhol, 1997.

OS SENTIDOS DO SEM SENTIDO: LEMBRANÇAS DO “REDESENHO”¹

Frederico Augusto Barbosa da Silva²

No limite, estamos sempre falando de dentro da linguagem. Sobre o que está além dela, há o silêncio. Partimos daqui simplesmente para afirmar que ela pode ser usada de muitas maneiras e que, embora só se possa dizer algo de dentro dela, contar histórias, narrar, analisar, avaliar, mediar, fazer política etc. envolvem usá-la de modos muito diversos. Não reduziremos a análise das políticas públicas à adesão a campos ideológicos específicos agenciados por ideias gerais como discurso, narrativa, cultura, estado, sociedade civil, redes, autonomia etc. Ao contrário, levaremos a sério o fato de que associar a política a um ator, a princípios específicos, ideologias, ideias e normas de ação tem consequências. Entretanto, se na avaliação de programas de ação concretos podemos encontrar um conjunto de léxicos associados em quadros de significação complexos, a própria linguagem deve ser analisada e reduzida a assertivas descritivas. Essas não são o fim último do processo, mas permitem o uso controlado da linguagem para descrever do que trata empiricamente o conjunto de ações em avaliação e planejamento.

Então, precisamos de uma inicial e rápida formulação a respeito da linguagem e do uso de assertivas formais (teorias, modelos e tipos) no processo de análise de políticas públicas. Usar as narrativas como método é diverso de tomar tudo como narrativa, usar dados estatísticos como recurso analítico é diverso de tomá-los como medidas-limite de relações sociais, fazer contas ou usar proporções numéricas nem sempre é usar teorias econômicas, mas tudo isso envolve o uso de linguagens com estruturas e procedimentos específicos³.

Para muitos, o sentido da linguagem é um referente. Proposições deveriam retratar o estado das coisas. O raciocínio proposicional permitiria a aposição de valores de V ou F para as sentenças. Mesmo com níveis de generalização variáveis, a linguagem poderia ser objeto de contraste direto ou indireto com as coisas pela derivação lógica de assertivas descritivas. Pressupõe-se sempre a possibilidade de estabelecimento de valores de verdade em contraste com posições ideológicas.

Por outro lado, os discursos e as narrativas não corresponderiam ao real, teriam função de interpelação de sujeito e seriam parte de relações de dominação e de estratégias de hegemonia e contra hegemonia. Portanto, todo

¹ “Os grupos sujeitados não são menos no nível dos senhores que dão a si mesmos, ou a quem aceitam, do que no nível de suas massas; a hierarquia, a organização vertical ou piramidal que os caracteriza tem por meta conjurar toda possível inscrição de não sentido, de morte ou de estilhaçamento, impedir o desenvolvimento de destruições criativas, assegurar mecanismos de autoconservação fundados na exclusão de outros grupos; seu centralismo opera por estruturação, totalização, unificação, substituindo as condições de uma verdadeira ‘enunciação’ coletiva pela organização de enunciados estereotipados apartados a um só tempo do real e da subjetividade (é nessas circunstâncias que se produzem fenômenos imaginários de edipianização, superorganização e castração de grupos). Os grupos sujeitos definem-se, ao contrário, por coeficientes de transversalidade que conjuram as totalidades e hierarquias; são agentes de enunciação, suportes de desejos, elementos de criação institucional; por meio de suas práticas não param de confrontar no limite de seu próprio não sentido, de sua própria morte ou fragmentação [...] um grupo-sujeito sempre corre o risco de se deixar sujeitar, numa críspação paranóica em que deseja a todo o custo se manter e eternizar como sujeito” (DELEUZE, G. Prefácio. In: Guattari, F. *Psicanálise e Transversalidade – Ensaios de Análise Institucional*. São Paulo: Ideias & Letras, 2004, p. 12-13).

² Antropólogo, doutor em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB), pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e professor de políticas públicas do Centro Universitário de Brasília (UniCeub), coordenou diversas pesquisas e avaliações sobre economia da cultura e políticas públicas culturais. É autor ou coautor de diversos livros. Contato: frederico.barbosa@ipea.gov.br.

³ GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensamento Formal e Ciências do Homem I*. Portugal: Editorial Presença; Brasil: Livraria Martins Fontes, 1967. GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensamento Formal e Ciências do Homem II*. Portugal: Editorial Presença; Brasil: Livraria Martins Fontes, 1967.

discurso ou narrativa funciona na imposição de visões de mundo e pode ser reduzido aos seus efeitos simbólicos de construção do mundo, de produção de sujeitos e de imposição política. Através da análise dos discursos (e das narrativas), ainda seria possível o desvelamento de posições de sujeito particulares e, mais misteriosamente, de dentro do próprio discurso saltariam marcadores de posição.

Não é esse tipo de colocação que gostaria de compartilhar.

Gostaria de compartilhar algo mais simples, a necessidade de delimitar formalmente o que estamos falando ao fazermos pesquisa, avaliação ou políticas públicas. Se o resultado do que faz a ciência social é posicional e pode ser reduzido aos seus efeitos de real e de imposição, há algo que escapa. Todo o procedimento de construção controlada do discurso permite, por sua vez, que as “redes de conversas” propostas pela ciência social sejam também controladas e racionais. Nesse caso, gostaria de me apoiar em um conceito difícil e que foi usado de forma recorrente no processo de redesenho do Programa Arte Cultura e Cidadania – Cultura Viva: o conceito de rede⁴.

Historinha sobre como o conceito de rede foi parar no redesenho

Partimos aqui já de resultados da reflexão e não das histórias causais intrincadas nos múltiplos processos e narrativas a respeito do redesenho. Depois da primeira pesquisa⁵, o interesse da Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural (SCDC)⁶ era multiplicar o conhecimento do programa. A segunda rodada de aproximação incluía-se no rol da pesquisa e não da avaliação, incluía imersões nos pontos de cultura, oficina com pontões para conhecer sua atuação e para atualização dos dados por meio de questionário. Não era, no seu conjunto, uma pesquisa avaliativa. Foi toda pontuada e demarcada pela equipe do primeiro secretário do programa e de seu sucessor. Nenhuma mudança de objetivos foi negociada posteriormente, embora algumas perguntas adicionais tenham sido feitas, ou ao menos foi assim o entendido, com o objetivo de explorar as possibilidades de escalonamento de valores a serem transferidos. Não tínhamos instrumentos para dar essa resposta. A pergunta não foi abandonada, mas também não foi respondida.

A pesquisa com os pontos gerou um relatório que mostrava a complexidade de cada ponto de cultura⁷. Elaboramos tipologias e nenhuma delas permitia inferir qualquer necessidade de mudanças conceituais, apenas mostrava certa

⁴ O processo conhecido como “redesenho”, ou mais propriamente Grupo de Trabalho Cultura Viva – (GT-Cultura Viva), tinha objetivos simples: rediscutir conceitos e estabilizá-los, na forma como os atores achassem mais conveniente, até mesmo mantendo-os, e, por outro lado, resolver alguns problemas pontuais surgidos de pesquisas anteriores: comunicação, monitoramento e acompanhamento. Na prática, até mesmo o nome gerou conflitos a respeito dos significados do processo. A desconfiança entre os atores, sintoma das dificuldades estruturais de diálogo, oferecia-se como marcador de significados.

⁵ A primeira pesquisa foi seguida de um conjunto de entrevistas com gestores federais da cultura, depois, de um conjunto de pesquisas de campo e de uma coletânea de artigos sobre o programa Cultura Viva, inclusive com artigos realizados no âmbito da primeira pesquisa. A ordem das pesquisas é: a) BARBOSA DA SILVA, F. A. & ARAÚJO, H. E. *Cultura Viva – Avaliação do Programa Arte, Educação e Cidadania*. Brasília, Ipea, 2010; b) BARBOSA DA SILVA, F. A. & MIDLEY, S. *Políticas Públicas Culturais – a Voz dos Gestores*. Brasília, Ipea, 2011; c) BARBOSA DA SILVA, F. A.; CALABRE, L. *Pontos de Cultura – Olhares sobre o Programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2011; d) BARBOSA DA SILVA, F. A. & ZIVIANI, P. *Cultura Viva – As Práticas de Pontos e Pontões*. Brasília, Ipea, 2011; e) BARBOSA DA SILVA, F. A.; MEDEIROS, R. C. F.; LYRA, V. M. G. *Avaliação dos Pontões de Cultura do Programa Cultura Viva. O Olhar dos Gestores do Programa Cultura Viva. Relatório da pesquisa avaliativa do programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2011 (Coordenação de Cultura, não publicada); e) BARBOSA DA SILVA, F. A. & LABREA, V. V. *Linhas Gerais de um Planejamento Participativo para o Programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2014.

⁶ Manteremos o nome SCDC como referência, embora seja uma mescla institucional entre Secretaria da Cidadania Cultural (SCC) e Secretaria da Identidade e Diversidade (SID).

⁷ BARBOSA DA SILVA, F. A. & Ziviani, P. *Cultura Viva – As Práticas de Pontos e Pontões*. Brasília, Ipea, 2011.

instabilidade semântica ou usos diferenciados dos conceitos centrais do programa. Essa instabilidade é um fato. Qualquer programa de ação pública é dinâmico, especialmente aqueles que ainda estão em processo de maturação.

As oficinas com os pontões foram muito ricas⁸. Nada de muito novo surgiu dali. Os problemas foram enfatizados. O contexto do programa já era diferente dos primeiros anos heroicos, que permitiram a sua rápida expansão. Voltando aos objetivos da pesquisa, podemos dizer que a ideia era focalizar os problemas enfrentados pelos pontões na perspectiva própria dos pontões e mapear as densidades das suas relações em rede.

O terceiro elemento era o questionário. O nível de respondentes foi baixo, cerca de 10% do universo total, mas já era um número maior do que o da primeira pesquisa. As tabulações mostraram um pessimismo e críticas importantes. Resolvemos descartar as tabulações por razões simples e técnicas, o já assinalado porcentual de retorno, a incompletude de muitos questionários – o que nos obrigava a muitos descartes – e, finalmente, a incomparabilidade dos dados de uma pesquisa feita *in loco*, como na primeira e outra feita pela internet e aparentemente contaminada com dúvidas e desânimos em relação ao programa.

O processo de negociação do redesenho tem outra história. O desenho operacional do redesenho implicava atacar problemas específicos do programa, como os métodos de comunicação e organização de processos, em conjunto com atores da sociedade civil. No final, organizou-se como um grupo de trabalho (GT) em forma de assembleia, o que transformou profundamente os sentidos originais. A intenção inicial apenas se desdobrou em poucas reuniões específicas, simultâneas e paralelas ao funcionamento do GT-CV (Grupo de Trabalho Cultura Viva), para a discussão da implementação de uma plataforma digital. Sem sucesso prático. No momento, interessa voltar à questão do papel do conceito formal na análise de política pública, nesse caso, o conceito escolhido é o de rede.

Fizemos uma opção analítica já no processo de “Redesenho do CV” (Cultura Viva), um passo não previsto inicialmente, qual seja: mostrar que a “rede Cultura Viva” não poderia ser totalizada pela multidão de redes, inclusive por estas advogarem autonomia (fazer os planos de trabalho) e por possuírem interesses divergentes do discurso *parafrásico*⁹. Discursos análogos ainda não significam o mesmo porque são realizados de diferentes posições estruturais.

Interessante que a torção analítica implicava o reconhecimento de conceitos já participantes do próprio sentido do programa, especialmente aquele referente à atuação em rede. A questão controvertida era a definição do tipo de agenciamento ou da participação do poder público nisso tudo. Então, situávamo-nos no mesmo nível discursivo, embora em posição desconfortavelmente diversa, como objeto ou alvo de críticas.

O maior drama não era representado nesse teatro, mas no campo do imaginário político. Valores (ou conceitos) como autonomia, protagonismo, emancipação – e rede – fixavam sujeitos em um espaço de diálogo no qual os componentes constitutivos da linguagem eram compartilhados e configuravam os limites do que se podia dizer. A posição institucional, real ou imaginária (pouco nos importava), e as desconfianças – ancoradas em comportamentos que as solidificavam, afinal o programa estava diante de inúmeros impasses – diziam que o diálogo seria política-

⁸ BARBOSA, C. L.; MEDEIROS, R. C. F.; LYRA, V. M. G. Avaliação dos Pontões de Cultura do Programa Cultura Viva. O Olhar dos Gestores do Programa Cultura Viva. Relatório da pesquisa avaliativa do programa Cultura Viva. Brasília, Ipea, 2011 (Coordenação de Cultura, não publicada).

⁹ LABREA, V. V. & BARBOSA DA SILVA, F. A. “As Redes Imaginadas do Cultura Viva”. VIII Enecult, Salvador, Bahia, 2012.

mente impossível. Uma saída honrosa para o impasse era dizer que o imaginário e a prática se opunham. Assim, mantinham-se os valores e se poderia acusar a realidade de não dispor dos meios para realizá-los¹⁰. A oposição entre discurso e prática jamais foi a minha posição interpretativa. O simbólico e o prático são constituintes. O que estava comprometido era o diálogo, em parte pelo método desenhado, mas especialmente pela dificuldade de conversar.

Algo nos justificava a escolha interpretativa. Os trabalhos avaliativos anteriores mostraram que muito do que se dizia a partir do discurso inaugural se realizava de forma limitada, não apenas por questões de gestão pública, mas também pelas dinâmicas insuficientes da sociedade civil.

A separação de tipos de rede e o apontamento da necessidade de demarcação empírica tinham um componente político, seja no sentido de lançar mão de informações para que os processos de diálogo funcionassem, seja para delimitar uma agenda a respeito da qual se discutiria e se travariam debates políticos.

A volta analítica para uma estratégia pragmática tinha uma razão. A colonização do redesenho pelo próprio discurso inaugural a nos interpelar continuamente abria uma janela para conversação com os pontos.

Abria-se espaço para rearticular ações comuns e de interesse mútuo, do Estado e da sociedade civil, qual seja, o da construção de uma plataforma digital dialógica. As reuniões, nesse caso, foram muito interessantes e promissoras. Elas se realizaram com alguns pontos de cultura que já haviam trabalhado a questão de plataformas e da formação de redes. As dificuldades operacionais mais uma vez limitaram essas possibilidades, dependentes da ação dos próprios pontos, mas também do destravamento de limitações burocráticas.

Essa linha, aparentemente promissora, não andou.

Entretanto, em certo momento, a rediscussão das redes abria possibilidades de repensar estratégias factíveis. Na verdade, tratava-se de repor os princípios do programa em bases empíricas. O que eram de fato as redes?

Escrevi o seguinte no Relatório Parcial – Resumo Executivo, em agosto de 2012:

Longe deste ideal, falta clareza ao conceito de rede adotado pelo programa, tanto do ponto de vista descritivo quanto normativo. Nesse sentido, aproxima-se da ideia de rede como metáfora, proposta por Gilles Massardier (1997), que registrou a abertura e indeterminação teórica do conceito de rede. Para o autor haveria, então, uma indeterminação no plano da construção das redes como objeto e fenômeno; as redes são construídas como referidas às relações nacional-local (que se transformam em uma crítica dissidente ao poder burocrático do Estado e mesmo do capitalismo global contra o Estado nacional); também estão nas relações entre segmentos administrativos e sociedade civil (que facilmente ganham uma face crítica e normativa que se traduz na necessidade de democratizar o Estado); também encontramos redes nas coalizões de interesses políticos e suas relações de interdependência com movimentos sociais

¹⁰ Passeron, P. & Bourdieu, P. usam de estratégia similar: as pesquisas sociológicas são dispostas no campo de luta social pelas igualdades. Os discursos oficiais a respeito da desigualdade da escola, por exemplo, mas também do acesso à cultura, poderiam ser apontados como parte de processos ideológicos de legitimação da dominação, enquanto a realidade da escola e das instituições culturais faz distribuição, mas sempre mantendo uma dinâmica de reprodução das desigualdades estruturais reais. Ver BOURDIEU, P.; PASSERON, Jean-Claude. *Los Herederos – Los Estudiantes y la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

(que são portadoras de um projeto contra-hegemônico); no caso do CV, ainda encontramos a ideia de rede associada à cultura digital, que, não sendo apenas uma ferramenta, constrói potencialmente relações políticas e sociais mais abertas, democráticas e horizontais (LYRA et al., 2011).

Em outro plano, conceitual, as redes se definem [e se caracterizam] como:

- I – configurações ou complexos de organizações ligadas umas às outras por relações de interdependência em termos de recursos;
- II – uma rede de política pública representa um conjunto de relações que compreende troca de informações, expertise e outros recursos políticos existentes entre membros de grupos estáveis de organizações públicas ou privadas, referenciados a interesses comuns em um domínio específico e reconhecidos mutuamente;
- III – as redes evocam elementos de coordenação informal entre atores de um sistema político administrativo, que combinam aspectos culturais, variáveis psicológicas e políticas;
- IV – as redes remetem a um sistema de representações ou construções sociais sobre as quais as normas de ação são construídas;
- V – as redes remetem a estratégias de governança (GOLDSMITH & EGGERS, 2006)¹¹.

Essa abertura crítica para o discurso das redes, acreditei, permitiria colocar em questão ações estratégicas mais efetivas de cogestão a partir da elaboração de plataformas digitais, o que tornaria mais sensível e visível a existência de coalizões de interesses em torno de diferentes redes empíricas. Nada mais equivocado. O diálogo estava bloqueado e as metáforas selvagens organizadas em torno do discurso original bloqueavam qualquer avanço. Do ponto de vista analítico, entretanto, a delimitação analítico-empírica do que seriam as redes constituía uma possibilidade ainda promissora. Mas havia outra barreira. O uso de narrativas e metáforas selvagens se estabelece como uma verdadeira epistemologia, limite a partir do qual é possível fazer certas coisas e não outras.

Ao sul: epistemologias das heterogeneidades e subjetividades

Teoricamente, lidei com um desafio. As epistemologias do sul, que em parte demarcam a maneira com a qual os atores dos novos movimentos sociais se deslocam politicamente, têm como uma de suas características posicionar os sujeitos da ação e do discurso no quadro de campos ideológicos, institucionais e de interesses específicos, que jamais são totalizados, permanecem sempre fractais e relativamente dispersos; isso significa que a união de heterogêneos se dá pela adesão a um referente¹² estabilizado em quadros de narrativas coerentes, mas relativamente incomensuráveis entre si.

Essas epistemologias abrem margens para ideias de redes, cartografias, transversalidades, ações locais, rizomáticas, emergências, ausências etc. A ação pública se caracteriza pela ação em escala e pelo uso de instrumentos de largo

¹¹ Redesenho do Programa Cultura Viva. Relatório Parcial – Resumo Executivo. Brasília, Ipea/SCDC, agosto de 2012.

¹² Conjunto de ideias, crenças, valores e representações. Hipóteses de ação, algoritmos etc. que constituem as motivações para a ação.

alcance, pois são formais. Difícil lidar com as “epistemologias do sul” ou “pós-modernas”. A ideia de rede também aqui era desafiadora.

Os discursos da autonomia, da liberdade e das redes são perfeitos, pois constroem um referente carregado de todos os valores indiscutíveis. E também interpelam e constituem sujeitos.

No sentido analítico que emprestamos à noção de rede, a categoria “redes híbridas”, caracterizada pelas transversalidades¹³ e implícita nas versões correntes do conceito, não fazia sentido, pelo menos para a finalidade de sua construção empírica, pois ela estabelece interlocutores ocultos, que estão no nível das metáforas, do excedente de significado, isto é, estão além de significados literais. Deslizamos por dois deles, destacados, e simultaneamente encontramos limites (comentário que segue a conjunção adversativa)¹⁴:

- a) **as redes híbridas, na percepção corrente, superariam o Estado verticalizado na direção de um Estado democratizado, Estado-rede;** entretanto, na literatura das redes híbridas, elas são descritas desde as alianças das altas finanças, dos burocratas juristas dos Estados modernos até as redes pessoais que sustentam as políticas públicas;
- b) **as redes híbridas carregam água para discursos contra-hegemônicos;** entretanto, esses discursos não indiciavam quais seriam os suportes sociais concretos para a sua realização, ou as crenças e os valores substantivos a ser compartilhados no fazer político.

A metáfora pressupõe um excedente de significados em relação ao que está sendo enunciado. Esse excedente depende de variáveis de contexto, mas também de regras culturais das comunidades de fala. A redução da metáfora da “rede” de enunciados descritivos nem sempre é possível. Aliás, a linguagem natural sempre guarda possibilidades de significações diferenciadas segundo os contextos e, portanto, de significados excedentes em relação às suas possibilidades descritivas. Entretanto, na análise de políticas públicas, no mínimo, é preciso apontar estratégias para a descrição da realidade dos campos sociais, das interações que dão sentido aos processos e desempenhos da ação. A descrição acerca “do que se diz”, dos repertórios narrativos, de representações, imagens, crenças e de como se relacionam faz parte do jogo interpretativo, mas esses elementos não estão soltos nem são autônomos em relação às materialidades (recursos com pesos específicos) das relações estruturadas e de suas necessidades internas.

A escolha pelas redes híbridas evita uma série de perguntas e, ao evitá-las, assume posições próximas àquelas que deseja criticar quando aponta afastamentos entre o que se fala e o que se diz. Em primeiro lugar, a ideia das redes híbridas indica o ideal das relações horizontais como participação mínima ou não diretiva do Estado (por princípio, discursivo, hierárquico). Dizer que a prática não corresponde ao discurso é uma estratégia discursiva que, por seu turno, afirma a possibilidade das redes de relações e interações conforme o ideal das redes abertas, democráticas e participativas.

¹³ Ver GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade – Ensaio de Análise Institucional*. São Paulo: Ideias & Letras 2004. Especialmente, o prefácio de Gilles Deleuze.

¹⁴ Trazer o conceito de rede híbrida para a discussão foi iniciativa de Valéria Labrea, da equipe do Ipea, com quem dialoguei durante todo o “redesenho”. A reflexão deste texto é motivada por esses diálogos e por nossas conversas a propósito de sua tese de doutorado, que tem como título *Redes Híbridas de Cultura: o Imaginário no Poder. Cartografia do Discurso do Programa Cultura Viva – 2004 a 2013*.

Ao contrário disso, eu pensava que as redes deviam ser descritas nas suas estruturas, conexões, relações e intensidades empíricas. Algo acontece fora das narrativas, estruturas objetivas, interações, estruturas e redes de comunicação mais ou menos eficientes para coordenar as ações. A interpretação deve ser ajustada ao mundo empírico e a ação deve levar a sério a estrutura ou as estruturas das redes.

Minhas escolhas também assumiam posição. A descrição das estruturas das redes permitiria que a ação e a coordenação de recursos fossem mais claras e transparentes. Saber quem se relaciona com quem, seus objetivos específicos e as orientações gerais permitiria afinar os instrumentos de coordenação e diálogo, bem como otimizar o uso dos recursos disponíveis. Portanto, assumia e assumo a diferença entre as crenças – que representam as coisas como elas são, sendo passíveis de serem verdadeiras ou falsas – e os desejos ou a abordagem normativa, que assumem uma representação das coisas tal como gostaríamos que fossem ou tencionamos fazer com que elas sejam. Daí a necessidade de as crenças nas redes (para muitos, a rede do programa Cultura Viva) ser ajustadas a partir das descrições empíricas (a interpretação, a palavra ajustam-se ao mundo) e de a ideia de rede híbrida não salvar a horizontalidade nem descartá-la, mas, sendo um desejo e, portanto, não ser nem verdadeira nem falsa, poder ser realizada ou frustrada. Nesse caso, o mundo se ajusta à palavra. Crença e desejo estão confundidos.

O fato básico para usar a ideia das redes híbridas era a afirmação de que os atores do CV eram profundamente despolitizados, no sentido específico de não disporem de um ideal contra-hegemônico e de afinidades de crenças mobilizados em coletivos; também não teriam desenvolvido um princípio de oposição concreto estabilizado, muito menos diretrizes concretas para uma reorganização política que escapassem às premissas discursivas do próprio programa (há uma ausência de projeto coletivo e ambiguidades relativas ao Estado como realizador das políticas públicas). Concretamente, a opção era simplesmente dizer que faltava adesão às redes, à prática política de rede, à mobilização social para atuar em rede etc.

Pessoalmente, acredito que essas hipóteses são bastante complicadas, quase platônicas, no sentido do senso comum, já que opõem o mundo das ideias, que seria o verdadeiramente real, ao das práticas, que seria o mundo das aparências. Estas deveriam corresponder ao mundo das ideias políticas definitivas. Não sabia e não sei o que são essas ideias.

Do meu ponto de vista, a ação social é composta de elementos dinâmicos, evidentemente, e o máximo que eu indicava era que as “redes” não possuíam os ingredientes de um movimento social em rede ativado, no sentido específico dos movimentos sociais que têm nas mudanças estruturais (relação Estado-sociedade) suas referências.

Também era evidente a preocupação das “associações” (pontos e pontões) com as redes das quais eram “nós”, a exemplo das vinculações feitas com atores políticos locais, nem sempre pertencentes ao programa¹⁵. Para continuar atuando, precisavam de imediata renovação e potencialização de fluxos financeiros. Parte desse problema implicava não um redesenho, mas editais que, inclusive, permitissem participação de pontos já integrantes do programa.

Tudo muito simples e, ao mesmo tempo, sem tradução em iniciativas administrativas.

¹⁵ Bruno Latour chama a atenção para as associações entre “humanos” e “não humanos” nas redes. Por exemplo, um dispositivo tecnológico não é apenas um instrumento passivo, mas uma agência ou ator-rede na ação (*actantes* ou *atuantes*), pela simples razão de que sua presença atua. Máquinas, documentos, números, critérios, índices estão todos conectados.

Enfim, vamos ao que me interessou nos usos do conceito de rede no redesenho. A ideia de rede híbrida, no meu ponto de vista, não descrevia e não ordenava categorias analíticas que permitissem descrições do que acontece nas redes, com os atores, em suas conexões e seus projetos. Na verdade, defende ou produz um referente contra-hegemônico, um genérico. Tratava-se de uma narrativa de sujeito, quer dizer, era uma posição no campo de relações. Evidentemente, essa posição narrativa poderia servir como uma luva para vários dos atores que conduziam os processos, pois justificava um interminável e cansativo diálogo poético em torno dos encantos do programa, iniciando um trabalho de Sísifo parafrásico, a justificar a instabilidade e a indecisão política ou a continuar com mais do mesmo, ainda que o quadro fosse o da criação de fantasmáticas oposições e de inimigos. Para mim, toda ação é relacional, dinâmica, indeterminada, processual. Toda rede é híbrida. E daí? O que fazer?

A escolha do tipo *redes híbridas* é a volta do parafuso. Um artifício habilidoso que tem muitas consequências, caso se aceite todos os seus elementos configuradores¹⁶.

De novo, usamos a paráfrase mais querida dos admiradores de Wittgenstein: a linguagem pode ser percebida por seus usos, os sentidos são os usos. O caráter performático, fazer existir, mudar o estado das coisas por atos de linguagem ou atos institucionais são práticas de produção de sentidos. Dizer que um programa existe e é uma rede implica propor problemas relacionados ao uso do nome próprio, talvez do nome do pai, autoridade que delimita o que é possível ser, dizer e fazer. O que o nome indica? Quais suas relações com as qualidades constitutivas do conjunto de ações que compõem o programa? Dizer o nome próprio implica reconhecer, dar sentido, criar laços simbólicos. Podemos situar o programa Cultura Viva no campo das palavras vagas, das redes de metáforas que o constituem (potência, processos, subjetividades, redes etc.), mas, para além do caráter performático das falas sobre o programa, o que são efetivamente os componentes constitutivos do programa¹⁷?

O raciocínio sociológico sobre a ação pública: “redes”, “redinhas” e “redões”

Nas análises do campo das políticas culturais, é muito comum o uso de perspectivas normativas, no melhor dos casos, quando se quer mostrar os caminhos que foram e que devem ser seguidos pelos atores. Normalmente, as decisões a respeito dos sentidos da interpretação, dos resultados e dos bons valores das políticas gerais ou específicas já foram feitas antes do jogo analítico-empírico começar. A crítica e a problematização nem sempre são bem-vindas, pois significariam, talvez, a fragilização do conjunto de apostas de ação. Entretanto, existem piores

¹⁶ Havia uma posição sobre as redes que gravitava nas perspectivas do redesenho. Trata-se da posição próxima à de Castells a respeito dessa questão. Para o autor, as redes definem as estruturas organizacionais contemporâneas, com as ideias de flexibilidade e adaptabilidade inerentes e que as tornam vantajosas em relação às formas de organização burocrático-racionais. Do ponto de vista da atividade política, a internet possibilita a coordenação de atividades globais e descentralizadas e ainda permite e facilita mobilizações e coordenação de ações. Eu, como coordenador do redesenho por parte do Ipea, via potenciais nisso, mas não eram potenciais de ativismo social no sentido de estabelecimento de um projeto contra-hegemônico. Estávamos tratando de um programa com móveis políticos e interesses diferenciados. O ativismo social depende de elementos circunstanciais e de compartilhamento de ideais políticos que não passam necessariamente pela adesão a um programa governamental. Seja como for, a ideia de uma gestão de conhecimentos do programa pressupunha o acesso e o uso intensivo da internet para coordenar ações e organizar a gestão. Disso podem vir desdobramentos inusitados, em termos de redes e ativação de movimentos sociais.

¹⁷ Usamos a analogia entre políticas públicas e paradigmas para descrever as relações entre os planos mais abstratos e discursivos, suas opções e operações reais. As políticas públicas carregam sentidos ideológicos e materiais a um só tempo, e políticas frágeis não são capazes de resolver os problemas que entraram no seu quadro de referências e soluções. Essa analogia vem da sociologia e da análise de políticas públicas francesa, bastante sensível à produção de sentidos própria da política. Um programa não é uma política e disso decorrem muitos problemas analíticos, a começar pelo tipo de orçamentação de que é objeto. A analogia funciona a todo vapor em favor da interpretação, mas é preciso reconhecer que recursos mobilizados por um programa são muito diferentes daqueles presentes nas políticas.

práticas interpretativas a nosso ver, que se dão quando a perspectiva interpretativa ganha sentido laudatório, e para tal faz torções incríveis de generalização sem base empírica, oposição ideológica e subsunção simplista de valores aos fatos. Não sei explicar ao certo o porquê daquelas características interpretativas das pesquisas e das avaliações no campo das políticas culturais, ou seja, da sua normatividade, unilateralidade e ideologização simplista, já que as críticas e as visões alternativas a respeito do mesmo objeto são vitais para o aperfeiçoamento das ações e deveriam ser bem-vindas ao ambiente democrático.

Para contornar essas características dos usos específicos da linguagem interpretativa, dos seus usos políticos, normativos e valorativos, o que denominaremos aqui “usos metafóricos da linguagem”, é possível imaginar e mesmo exercitar certo uso controlado das teorias, de conjuntos de assertivas formais, de modelos ou tipologias, que tem como objetivo a descrição ou interpretação empírica. Ou seja, as assertivas teóricas se orientam para interpretar o mundo como ele é.

Para começar a reflexão, podemos dizer que os problemas são hiatos entre uma imagem da realidade e o que ela efetivamente constitui. A delimitação de problemas não descarta o caráter subjetivo, processual ou simbólico da realidade, mas remete à possibilidade de coordenação das ações, buscando maior efetividade e mesmo eficiência. Se o imaginário associado ao programa não descarta a intencionalidade, seja a intencionalidade burocrática do Estado, seja a econômica dos mercados, não descarta também as possibilidades de coordenação dos atores no quadro de ações sequenciadas e planejadas. Para tal, é necessário reduzir a complexidade, objetivar escolhas interpretativas e de ação.

Escolhemos a metáfora das redes para exemplificar o problema. Dela derivamos uma série de elementos. Em primeiro lugar, não existia uma rede do Cultura Viva, existiam muitas redes cujas ações de base não poderiam ser qualificadas por uma geral relacionada ao programa (“fazer o que edital diz”), pois as demandas específicas de cada uma delas nos pareciam muito diferentes, já pela denominação genérica das redes temáticas, mas também pelos contextos reais, nos quais as redes de políticas já exigiam mediações entre atores muito diferentes daquelas que pressupunha o simples repasse de recursos.

As conexões entre os pontos de rede também nos pareciam frouxas. Aqui o problema não era apenas a conectividade, ademais algo fluido, mas a possibilidade de estabelecer alianças tendo em vista redes mais fortes. Inclusive, os dados mostravam que elas eram percebidas muito mais em relação a outros atores locais do que em relação a atores do próprio programa. Os dispositivos tecnológicos eram evidentemente pouco eficazes em qualquer sentido, seja nas relações entre Estado-sociedade, seja na própria sociedade.

O potencial de coordenação das ações era pouco explorado. A reconfiguração e a disponibilização de meios tinham múltiplos sentidos: a) potencialização das conexões entre atores de forma horizontal; b) gestão estatal de recursos de informação, que poderia ir desde a facilitação das prestações de contas até a gestão de conhecimentos; e c) Estado como simples transferidor de recursos financeiros e acanhado desempenho na avaliação e acompanhamento.

A tipificação das redes tinha outro objetivo. Em primeiro lugar, delimitar possibilidades e formações diferenciadas; não imaginávamos que um genérico “redes híbridas” fosse capaz de resolver qualquer problema ao trazê-las para

o campo metafórico do raciocínio prático cotidiano.

Aliás, é preciso ressaltar que esse raciocínio, o senso prático, o raciocínio de entremeio, híbrido, tem algo de interessante. É uma descrição de como o raciocínio natural funciona. Como afirma Deleuze, é um tipo de raciocínio que diz respeito ao fazer como se pode. Evidentemente, há muitos pressupostos aqui, especialmente de que as redes, coletivos e grupos (muitos defendem que os nomes aqui remetem aos mesmos fenômenos) devem ter conexões e meios de coordenação de suas práticas, algo impensável em ações fragmentadas e desconectadas no imenso território nacional¹⁸.

Eram muito evidentes nas pesquisas os desconhecimentos mútuos de pontos que no mapa eram perfeitamente próximos territorialmente (em alguns casos, vizinhos de bairro e de município). A ideia de rede de política, com sua maior ou menor pressuposição de participação do ator público, vinha como elemento presumido para organizar e conectar atores. Entretanto, algo inusitado acontecia. As dificuldades do pensamento autoritário ou autonomista em pensar o Estado como parceiro. A construção ideológica do Estado-máquina dominante é muito forte e, em geral, são desconhecidas as redescrições do Estado e das políticas públicas como redes de atores plurais.

Como reduzir os excedentes de significações do conceito de rede, ou como reduzir a metáfora das redes a seus sentidos literais ou a descrições bem definidas? Não precisamos apostar em separações muito rígidas entre ficção e não ficção, discurso e realidade, significado do falante e significado literal, precisamos de descrições conceituais formais úteis sobre o que são redes de políticas.

Tipologia das redes

Baseada em um continuum, os dois polos desse modelo são as redes (especialmente pluralistas, elas se caracterizam como redes de trocas de informações, cada organização é relativamente livre das outras) e as comunidades de política (mais oligárquicas, os membros e suas relações são bastante estáveis, a interdependência é forte e há um grau elevado de distinção da rede em relação ao exterior) (RHODES & MARSH, 1995).

Para além de capacidades de estabelecer sentidos, narrativas e redes de significações, existe um pano de fundo de capacidades e habilidades não representacionais, como recordar, agir, andar, perceber, pegar, chutar, jogar e usar instrumentos tais quais facas, garfos, enxadros e machados. Há saberes não representacionais (ou proposicionais) sobre como as coisas são e sobre como fazer coisas. Entretanto, as avaliações, a pesquisa avaliativa e os processos de planejamento envolvem a redução de discursos e narrativas a enunciados descritivos. Como escrevemos em outro lugar:

O uso de modelos, tipologias e a formulação controlada de conjuntos de assertivas descritivas ajudam na interpretação e no controle do 'pensamento selvagem' que envolve a interpretação ideológica e interessada da realidade social e institucional. A pressuposição da necessidade de controles metódicos da interpretação, que envolve um vai e vem interpretativo entre a teoria formalizada (modelo, tipologias e assertivas descritivas), os fatos históricos e indicadores,

¹⁸ Ver DELEUZE, G. "Prefácio". In: GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade – Ensaios de Análise Institucional*. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.

pressupõe a discussão permanente das assertivas teóricas que permitem a interpretação empírica. A prática é um dado ontológico, a interpretação das práticas também é uma prática e envolve múltiplos procedimentos racionais e empíricos e que carece de exposição organizada de suas premissas. É o que oferece a possibilidade de discussão racional e controlada do raciocínio interpretativo¹⁹.

As discussões sobre as redes do CV apresentaram algumas evidências, especialmente que as relações entre os atores entre si e com o programa eram muito variáveis. É sempre possível idealizá-las, associá-las ao discurso genérico do programa. No entanto, os grupos têm interesses, orientações ideológicas e agem concretamente em função de quadros avaliativos muito singulares. Até mesmo as coalizões de defesa do programa são marcadas por diferentes intensidades no engajamento. São temporárias e contingentes. Por essas razões, é possível se indagar a respeito das condições sociais e políticas atuais de constituição das redes²⁰.

A elaboração de tipos tem finalidades heurísticas precisas e seu uso depende da aceitação de pressuposições de sentido. A pretensão de que um tipo ideal faça sentido nos quadros do senso prático é uma aposta no escuro, ou seja, é altamente improvável encontrar as condições adequadas de realização. É pouco provável que a delimitação empírico-conceitual do tipo seja entendida nos quadros do raciocínio natural.

Seja como for, os tipos não compõem o quadro das epistemologias realistas, uma ontologia das redes, por exemplo, é impossível; a função dos tipos-ideais é organizar instrumentos e pressuposições empírico-conceituais próprias para a descrição da complexidade histórica. A explicação a respeito do funcionamento das redes de política tece diálogos com a literatura das formas corporativas de representação. Apresenta, teórica e empiricamente, os limites dessa literatura para descrever novas configurações históricas onde os processos de representação política e a permeabilidade das instituições estatais a outros atores não estatais se torna maior. Em vez do Estado soberano (ficção jurídico-política da filosofia política moderna), aparecem as políticas públicas e um Estado cuja dinâmica é marcada pela interpenetração com atores múltiplos, individuais ou coletivos (as redes).

Assim, a ficção conceitual do Estado como uma máquina decisória e com poder de dominação (“aquele que assina, que tem a caneta”, como nos disseram) contra ou a favor da sociedade depende do gosto ideológico do freguês.

Por um lado, a ficção do Estado era descrita como portadora dos significados da atuação seletiva em relação a interesses sociais, e seus processos decisórios eram configurados pela presença de grupos (organizados em torno da ideia de interesses econômicos de classe), seja ela direta ou por meio de representantes, em agências estatais. Neste caso, existem redes fechadas, pois o Estado é permeável a grupos com histórias muito precisas de diálogo e captura do “fundo público”.

Com a complexificação do processo decisório, com a multiplicação das agências públicas, com a reorganização da administração pública em políticas setoriais e com a desorganização das categorias corporativas, a descrição do funcionamento do Estado em suas relações com a sociedade mudou radicalmente, embora parte desse imaginário

¹⁹ BARBOSA DA SILVA, F. A. *Os Dispêndios Culturais no Federalismo Brasileiro*. Brasília, Ipea, 2016 (divulgação limitada).

²⁰ Ver Redesenho do Programa Cultura Viva. Relatório Parcial – Resumo Executivo. Brasília, Ipea/SCDC, agosto de 2012.

tenha permanecido inclusive nas estruturas de organização de conselhos participativos, que dialogam (ou deveriam dialogar) com o Estado em termos de ideias gerais em nome de todos, ainda que efetivamente parte das ações aqui deva ser descrita na sua seletividade característica.

Por outro lado, a ficção política desloca o Estado do centro, colocando-o em contextos sociais, quando então passa a ser descrito como parte de redes em que circulam atores plurais com referências a objetivos que não se resumem a interesses de classe ou gerais, mas se ligam aos objetivos de políticas públicas, proteção social, realização de direitos difusos etc. A ideia das redes temáticas ganha sentido nesse quadro, delimitando os tipos de redes fechadas (com representação e mediação de interesses globais de programas ou políticas) e abertas (com representações e objetivos locais específicos e singulares).

A ideia de redes de política é trasladada para reconhecer ainda certa gravitação das ações públicas em torno do Estado. As redes temáticas pressupõem outro tipo de mediação de interesses, geralmente em torno de um conjunto de ações fracamente reguladas pelo poder público. Evidentemente, a estrutura de cada política vai condicionar a estrutura das redes tanto de políticas quanto temáticas. Nenhum dos tipos de rede prescinde do diálogo com a política, no seu sentido de projetos globais em disputa político-ideológica.

O que embaralha os tipos de redes é, na verdade, a inclusão de outros elementos. Algo bastante confuso na discussão acerca delas era a ideia de redes de movimentos sociais. Estes funcionam em outro registro que não é o das políticas públicas. São movimentos acionados por diferentes mecanismos. Antes eram os coletivos operários, clubes e associações, incluindo os intelectuais e os partidos, e hoje são movimentos mais ou menos espontâneos ativados em torno de temas e mobilizados a partir de redes de informação digital, sobretudo²¹.

Metáfora

Acabamos de discutir o uso do tipo ideal para descrever as redes. Passemos a discutir a rede como metáfora. O problema mais central da metáfora, desafio para as teorias da linguagem, é saber como ela difere de enunciados ou emissões de sentido literal. A metáfora aponta para um excedente de significações de uma emissão literal. Essa redução analítica passou a ser central tanto para a elaboração e o uso dos tipos quanto para delimitar enunciados de forma a torná-los capazes de descrever concreta e criteriosamente as redes.

O problema todo era saber o que os falantes (das redes do CV) tentavam comunicar e por que não diziam o que queriam significar. Por que as redes não funcionavam bem para alguns e funcionavam bem para outros? A primeira parte da resposta tem uma inspiração searleana: a metáfora tem um significado para o falante que se distingue do significado das sentenças e palavras. As metáforas requerem, para terem sentidos, um conhecimento do contexto de crenças e um compartilhamento de suposições de base entre ouvinte e falante.

²¹ As descrições feitas por Darnton sobre o papel da literatura que circulavam em meios alternativos e que configuraram os movimentos revolucionários modernos relativizam a novidade da ideia de rede, mas, para não sermos anacrônicos, devemos reconhecer o papel da internet em novos movimentos sociais e formas de demanda política. DARNTON, R. *Boemia Literária e Revolução – o Submundo das Letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. Ver também CASTELLS, M. *Redes de Indignação e Esperança – Movimentos Sociais na Era da Internet*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

Os significados das sentenças são diferentes das intenções do falante, as sentenças não têm sentido literal, mas a comunicação ainda assim acontece. Searle aponta a ironia e os atos de fala indiretos como exemplos de ruptura do sentido literal em relação às emissões, entretanto, ainda aqui o que se quer significar depende das sentenças.

Evidentemente, quando se diz que o CV é uma rede, podemos dizer que a emissão tem um sentido literal. Ao dizer que é metafórico, queremos dizer algo diferente. Quando afirmei que era uma metáfora, dei um sentido específico: havia um excedente de significações que precisava ser mais bem qualificado e, em segundo lugar, o conceito não tinha precisão tipológica ou descritiva.

Pelas pesquisas empíricas, o CV era um conjunto de redes com diferentes graus de conectividade entre si, estruturas e relações com o próprio programa. Apesar de tudo o que se dizia a respeito de redes temáticas, territoriais, digitais etc., os sentidos não tinham estabilidade semântica (nem precisavam ter, para os usos cotidianos) e tornavam as possibilidades de ação intencional difíceis de serem delineadas²².

Para a razão prática (raciocínio de entremeio, por definição, isto é, empírico e teórico, simultaneamente), essa questão é irrelevante, basta que a metáfora produza efeitos simbólicos de crença e ação para a sua efetividade. Acompanhado de Searle (e ajustando-o aos pontos que queremos enfatizar²³), nossa questão era passar do significado metafórico para o literal, de forma a definir parâmetros ou critérios empíricos de assertibilidade e, portanto, de significação das redes para as políticas públicas.

Entretanto, o que importa no momento é que as sentenças tinham algumas condições de verdade definidas temporal e contextualmente. Como se dizia, “O CV é de fato uma rede. Faz reuniões presenciais, virtuais e ainda faz as teias”. Outros, ou os mesmos em momentos diferentes, afirmavam que “o CV já foi uma rede e agora não é mais”, e, ainda, “a rede acabou em 2010, a secretaria (SCDC) não conseguiu manter o processo de produção dos editais” nem as ações do digital, “as teias precisam ser revitalizadas”. O argumento mais duro e talvez mais simples afirmava que ser rede era participar dos editais, fazer o que estava previsto, desenvolver o que já se desenvolvia e isso já implicaria a existência das redes. O que abriu uma janela para tratar as redes na agenda do redesenho foi o que – além da sua conveniência estratégica, como dissemos antes – indica um dos gestores do programa: “não organizamos os registros e informações dos funcionamentos das redes”. Como se vê, a informação é a prova dos nove. Ou a informação tem outros usos, como o uso performativo, fazer existir?

Não contextualizarei o cenário das falas e as tensões internas e externas que as motivaram²⁴. O certo é que essas falas estimularam um novo conjunto de procedimentos e temas de acompanhamento e trabalho. Na falta da fala ativa das “redes”, que não foram mobilizadas virtualmente, e na ausência de atitude política reflexiva e ativa dos

²² Ver BARBOSA DA SILVA, F. A. & LABREA, V. V. *Linhas Gerais de um Planejamento Participativo para o Programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2014.

²³ As questões de John Rogers Searle abrangem a formulação da teoria dos atos de fala e não se reduzem a condições de assertibilidade. Ver SEARLE, J. R. *Expressão e Significado – Estudo da Teoria dos Atos de Fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. SEARLE, J. R. *O que é Linguagem: Algumas Observações Preliminares*. In: TSOHATZIDIS (Org.). *Força, Significação e Mente – a Filosofia da Linguagem de John Searle*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

²⁴ Estas falas não são isoladas; em geral, para cada uma delas há controvérsias. Para a falta de registro há o contra-argumento dos relatórios, dos livros, dos enunciados dos editais, de uma quantidade imensa de dados não explorados. Se as redes estão previstas, se os pontos foram aprovados e as prestações de conta das atividades comprovam que eles realizaram o que estava nos editais, logo, temos redes. Entretanto, é possível questionar se realizar formalmente o que está previsto é fazer rede ou fazer política pública em rede, e, assim, seguem-se sucessivos argumentos e movimentos de interpretação.

representantes da Comissão Nacional dos Pontos de Cultura que participavam no processo do redesenho – a postura e a apatia eram evidentes –, percorremos caminhos previstos, mas com ênfases diferenciadas. O conceito de redes poderia ser o objeto de uma reflexão política mais detida, como já se viu.

Essas discussões permitiram trazer a questão das formas das redes, depois associadas com dispositivos de políticas (gestão de conhecimento e gestão compartilhada). A primeira forma de gestão é técnica e pressupõe um conjunto de definições que estão longe de qualquer capacidade institucional. O genérico é mais fácil e pressupor que a sociedade civil sabe fazer é um caminho da razão prática.

Mas esta proposição, a de que parte dos funcionamentos do programa poderia ser aperfeiçoada a partir de abertura de canais de comunicação, registro de decisões, procedimentos a serem seguidos etc., faz parte de qualquer linguagem de *accountability* de políticas públicas. A segunda parte já se realizava no próprio GT e mostrava todos os problemas relacionados aos processos participativos. Certamente, o GT vivia um problema sério de desenho e de representatividade.

Mesmo estabelecendo um conjunto de condições de verdade, o pano de fundo, as suposições de base não estavam estruturadas. Em realidade, as redes são mais um “termo atributivo”, que define condições de verdade a respeito do programa, mas sem a delimitação do pano de fundo factual sobre o tipo de coisas ao qual o falante está se referindo. Evidentemente, podemos afirmar que eles falam de relações horizontais de autonomia, de liberdade, de contra-hegemonias, mas é difícil saber ao certo o que isso significa.

No entanto, temos de concordar que esses conceitos (ou quase conceitos) não definem factualmente e analiticamente os atributos das redes. Também aqui os limites não são muito claros. Como afirma Searle: “uma mulher pode ser corretamente descrita como ‘alta’, ainda que seja mais baixa que uma girafa que se poderia corretamente descrever como ‘baixa’”²⁵.

Para Searle, a paráfrase de uma metáfora implica a tradução de sentido, a repetição em outros termos, e sempre a custa de uma perda, mesmo que ela expresse boa parte do conjunto de condições de verdade.

Não utilizamos a metáfora em sentido tão delicado, mas apenas para expressar que a metáfora das redes tinha usos imprecisos e retóricos.

De qualquer forma, se o “significado de uma palavra é o seu uso”, a ideia de rede expressava certas afinidades e comunidades de crença, não carecendo de maiores análises. Já o dissemos claramente ao descrever brevemente o CV e suas representações expressas acerca do plano cognitivo, sem realizar uma hermenêutica mais sólida dos níveis discursivos que estavam em jogo²⁶.

²⁵ SEARLE, J. R. *Expressão e Significado – Estudo da Teoria dos Atos de Fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

²⁶ BARBOSA DA SILVA, F. A. & Labrea, V. V. *Linhas Gerais de um Planejamento Participativo para o Programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2014.

A ideia das redes passou a se constituir em metáfora morta²⁷ pelos efeitos dos usos rotineiros. Todavia, atendia a necessidades semânticas da comunidade de política estabelecida em torno do CV. Podemos andar por outro caminho: as redes predicavam o programa, sem significado literal e com intencionalidades específicas dos falantes (reunir, compartilhar, legitimar, discutir etc.).

Para um ouvinte externo, bastava um mínimo conhecimento a respeito dos significados literais acerca das redes para compreender o que se falava. Entretanto, nas tentativas de precisar seus sentidos se evidenciava um excedente importante de significados. Eles não estavam no léxico e também não estavam na sentença, mas no falante, no seu contexto e no campo semântico mobilizado potencialmente. Não ir adiante com o GT era a palavra de ordem, o significado subentendido. As redes seriam irreduzíveis à compreensão para quem delas não participasse.

Outro problema era relacionar o programa, o significado das redes e as consequências disso tudo na ação dos atores/falantes. A metáfora faz bem essa comunicação, mas é insuficiente para a análise. Outro caminho era tomar a rede como objeto a ser predicado. Foi o que se fez com o estabelecimento de tipologias de redes. Mas não era esse o significado latente do conjunto de ações. A paráfrase dava o tom e organizava a resistência a qualquer redução analítica direcionada ao planejamento.

Nosso objetivo em relação à SCDC era esclarecer e proporcionar condições para refletir a respeito de alternativas de ação de forma mais consistente. Que as redes fossem consideradas temáticas ou de política (os métodos de ação seriam diferentes) e mesmo que ambas fossem espécie do gênero rede híbrida contra-hegemônica não nos importava muito. Para resolver o problema, pelo menos em parte, estabelecemos uma tipologia de redes, como já vimos. Elas deveriam ajudar a pensar concretamente as linhas de força das ações: redes temáticas, redes de política ou redes de política pública. Redes mais soltas, com fomento e com mínimas intervenções, gestão do programa de forma compartilhada e gestão de redes por seus objetivos locais e específicos. Ficamos concentrados nos instrumentos das políticas, o que achamos mais forte e central, independentemente do que achávamos que seriam redes: a plataforma digital, a gestão de conhecimento, a possibilidade de um instrumento de interação e reconhecimento mútuo e virtual entre os atores. A decisão a respeito da forma da gestão de rede era do gestor em campo de diálogo e interação com a sociedade civil. O máximo que poderíamos fazer na ética da mediação era oferecer uma organização analítica, que permitisse melhorar o quadro conceitual da decisão. Na era das epistemologias do sul, o gestor tinha muitas possibilidades, inclusive escolher todos os conceitos de rede, um, dois ou mesmo reinventar um que fosse adequado à ação política. Escolheu um caminho e não nos interessa julgar nem a sua linha de ação nem a sua oportunidade e temporalidade.

Enfim, as análises das comunicações cotidianas implicam deixar que as práticas e as narrativas fluam como acontecimentos irreduzíveis. É possível que, a partir das narrativas, se identifiquem constelações de interesses, ideias e institucionalidades. Evidentemente, as narrativas se deslocam por agentes variados com diferentes aptidões e interesses que os vinculam a certos temas, assuntos e formas de problematização. Dessa maneira, “levar a sério as narrativas” implica reconhecer o conjunto de interesses existente em dadas situações e que é narrado pelos atores.

²⁷ SEARLE, J. R. Op. cit., p. 133.

A disposição para expressão de narrativas vivenciadas é reveladora, e o nível de detalhamento narrativo e a complexidade das variações indiciam as posições de narrador, seu interesse pelo objeto narrado e a maneira com que lidou com os contextos. E isso apesar de o pressuposto da análise das narrativas ser o de que, mesmo quando consideradas subjetivas e vividas do ponto de vista específico de ator, elas carregam certa indexicalidade. Narrativas metafóricas ou narrativas de ideias gerais podem ser qualificadas pelo seu caráter parafrásico, mitológico ou ideológico²⁸. Narrativas com concatenação temporal, empírica, causal e situacional mantêm as orientações existenciais e argumentativas típicas das narrativas indexadas a contextos empíricos. Entretanto, o caráter parafrásico do discurso que permeou o GT Cultura Viva é revelador, não da falta de mobilização e adesão política ao projeto proposto pela narrativa, mas de que a imobilidade e indisposição ao diálogo constituíam-se na gramática da ação. Onde estão os sentidos da narrativa senão fora do contexto narrativo, nas relações objetivas, no pêndulo entre confiança e desconfiança, legitimidade e ilegitimidade?

Considerações finais

Começamos dizendo que a pesquisa e a avaliação de políticas públicas têm um momento de construção conceitual formal. O momento analítico permite o entendimento do léxico que frequenta as narrativas. Dissemos também que usaríamos o exemplo do conceito de redes. Esse não era o foco inicial do redesenho, que, aliás, era bem singelo, embora complexo: resolver problemas pontuais com a participação das redes.

Os objetivos e os métodos do redesenho mudaram desde dezembro de 2011, no lançamento do livro *As Práticas de Pontos e Pontões*, na Câmara dos Deputados, quando ele foi acertado. Alguns dos acordos sobre as operações e métodos mudaram.

A ideia de concentrar esforços no conceito de rede foi tardia. O espaço do diálogo do GT definitivamente não funcionou e, então, imaginamos que a nossa ação poderia se concentrar na ideia de gestão de redes e na criação de mecanismos de gestão de conhecimentos do programa como um todo.

Desenvolvemos uma extensa reflexão a respeito de tipos de redes de políticas e dos instrumentos que poderiam ser usados para cada uma delas. Imaginamos uma plataforma digital – aliás, ideia nada criativa – e a possibilidade de trabalhar com tipos de redes diferenciados. As redes de políticas, as redes temáticas e as redes de políticas públicas já eram tipos que haviam penetrado no programa gradualmente pela incorporação de políticas para a diversidade, políticas comunitárias e outras relacionadas a questões indígenas, patrimônio imaterial, museus sociais etc.

O ponto de foco era a plataforma digital de gestão do conhecimento. Naturalmente, como é de conhecimento público, nada disso funcionou.

²⁸ LABREA, V. & BARBOSA DA SILVA, F. A. "As Redes Imaginadas do Cultura Viva". VIII Enecult, Salvador, Bahia, 2012.

Referências bibliográficas

- BARBOSA DA SILVA, F. A. & Labrea, V. V. *Linhas Gerais de um Planejamento Participativo para o Programa Cultura Viva*. Brasília, Ipea, 2014.
- BARBOSA DA SILVA, F. A. *Os Dispendios Culturais no Federalismo Brasileiro*. Brasília, Ipea, 2016 (divulgação limitada).
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *Los Herederos – Los Estudiantes y la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- BOURDIEU, P. *O Senso Prático*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- CASTELLS, M. *Redes de Indignação e Esperança – Movimentos Sociais na Era da Internet*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
- DARNTON, R. *Boemia Literária e Revolução – o Submundo das Letras no Antigo Regime*. São Paulo: C das Letras, 1985.
- DELEUZE, G. Prefácio. In: GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade – Ensaio de Análise Institucional*. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensamento Formal e Ciências do Homem I*. Portugal: Editorial Presença. Brasil: Livraria Martins Fontes, 1967.
- _____. *Pensamento Formal e Ciências do Homem II*. Portugal: Editorial Presença. Brasil: Livraria Martins Fontes, 1967.
- GUATTARI, F. *Psicanálise e Transversalidade – Ensaio de Análise Institucional*. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.
- LABREA, V. V. *Redes Híbridas de Cultura: o Imaginário no Poder. Cartografia do Discurso do Programa Cultura Viva – 2004 a 2013*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em educação da FE/Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2014.
- _____. & BARBOSA DA SILVA, F. A. *As Redes Imaginadas do Cultura Viva*. VIII Enecult, Salvador, Bahia, 2012.
- LASCOUMES, P.; LE GALÉS, P. “L’Action Publique Saisie par ses Instruments”. In: _____. *Gouverner par les instruments*. Paris: Les Presses Sciences PO, 2004.
- LATOUR, B. *Ciência em Ação: como Seguir Cientistas e Engenheiros Sociedade Afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- _____. *A Esperança de Pandora*. Bauru: Edusc, 2001.
- _____. *Reensamblar lo Social: uma Introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- MULLER, P. & SUREL, Y. *A Análise das Políticas Públicas*. Pelotas: Educat, 2002.
- PASSERON, J. *O Raciocínio Sociológico – o Espaço não Popperiano do Raciocínio Natural*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.
- SEARLE, J. R. *Expressão e Significado – Estudo da Teoria dos Atos de Fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. “O que é Linguagem: Algumas Observações Preliminares”. In: TSOHATZIDIS (Org.). *Força, Significação e Mente – a Filosofia da Linguagem de John Searle*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

INFORMAÇÃO PARA AS POLÍTICAS CULTURAIS: O PAPEL DOS OBSERVATÓRIOS EM GOVERNOS LOCAIS

Álvaro Santi¹

Los observatorios nacen en una sociedad en que la información y el conocimiento se erigen como los principales motores del desarrollo político, social, cultural y económico de un país; u adquieren un papel esencial en la toma de decisiones en el diseño y evaluación de las políticas... De esta forma, los observatorios sitúan a la cultura como sector estratégico, y asumen la función de motores de desarrollo y, más concretamente, del desarrollo cultural de un país, contribuyendo a la preservación y promoción de la diversidad (ORTEGA & SAN SALVADOR, 2010)².

Este texto é uma versão ampliada de uma intervenção no VII Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa³, que busca recuperar o contexto e as ideias norteadoras da criação do Observatório da Cultura de Porto Alegre, em 2010, e refletir sobre seu desenvolvimento ao longo dos anos seguintes, com os limites dados pela minha condição de protagonista desse processo, que ademais se encontra em pleno curso. Também farei uso de trechos de alguns textos publicados anteriormente, aqui devidamente atualizados.

A Secretaria Municipal da Cultura (SMC)

A Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC) foi criada em 1988, a partir do desmembramento de uma Divisão de Cultura da então Secretaria de Educação e Cultura. Experimentou considerável expansão na primeira década de existência, chegando a ter mais de 300 funcionários no ano 2000, entre servidores de carreira e cargos em comissão, atualmente reduzidos a dois terços desse número⁴. O rápido crescimento contribuiu para certo descompasso entre a estrutura formal da SMC e sua ação efetiva, na medida em que setores atuantes não chegaram a se constituir legalmente (como a Coordenação de Tradição e Folclore, por exemplo), enquanto outros nunca saíram do papel (como o Museu da Imagem e do Som). Com um orçamento anual previsto de 52,6 milhões

¹ Bacharel em música e mestre em letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é técnico em cultura na Prefeitura de Porto Alegre, onde coordena o Observatório da Cultura. Integrou o Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) de 2008 a 2009. Contato: asanti@smc.prefpoa.com.br.

² Nota do editor: em tradução livre, "Os observatórios nascem em uma sociedade em que a informação e o conhecimento se erguem como os principais motores de desenvolvimento político, social, cultural e econômico de um país; ou adquirem um papel essencial na tomada de decisões quanto à concepção e a avaliação de políticas... Desta forma, os observatórios situam a cultura como setor estratégico e assumem a função de motores de desenvolvimento e, mais concretamente, de desenvolvimento cultural de um país, contribuindo para a preservação e a promoção da diversidade".

³ Em painel intitulado Observatórios Culturais: Ações e Perspectivas, no dia 17 de maio de 2016.

⁴ Atualmente são 188 servidores de carreira e 21 cargos em comissão, além de 84 estagiários. Conferir o Portal da Transparência: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/transparencia>.

de reais na Lei Orçamentária Anual para 2016, ou 0,79% da despesa do Município – menor porcentual da história –, tem a seu cargo diversificada infraestrutura que compreende três teatros, dois centros culturais, um auditório com 3 mil lugares, duas salas de cinema, a Banda Municipal, o Atelier Livre de artes plásticas, a Biblioteca Pública, o Arquivo Histórico, a Pinacoteca e o Museu Histórico, além de espaços administrativos totalizando aproximadamente 40 mil m². Parte significativa desses equipamentos é preexistente à própria SMC, como a Banda (1925), o Atelier (1961) e o Auditório Araújo Vianna (1964).

SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA ORÇAMENTO PREVISTO X EXECUTADO 1988 - 2016

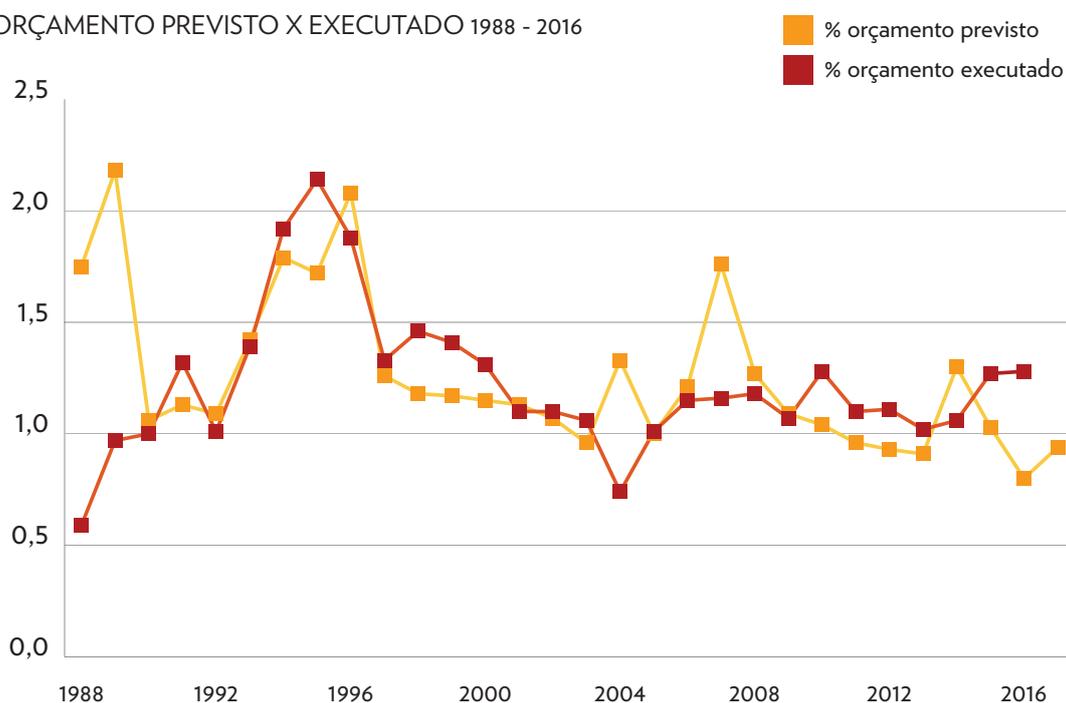


Gráfico 1: A série histórica do percentual orçamentário da SMC foi um dos primeiros produtos do Observatório. Fonte: Leis Orçamentárias Anuais, Relatórios de Atividades e STN/MF (Secretaria do Tesouro Nacional / Ministério da Fazenda).

Poucos anos depois da sua criação, na metade dos anos 1990, a SMC já exercia notável protagonismo na ação cultural na cidade, seja pelo diálogo e pela articulação com a classe artística e as comunidades periféricas – cuja organização teve no Orçamento Participativo uma mola propulsora –, seja simplesmente pela ausência de ação regular de outros organismos públicos ou privados, seja pela falta de um mercado sustentável para a produção cultural local. Em 1994, por exemplo, foram realizados pela SMC 1.821 eventos para um público total de 767.631 espectadores.

Entre as iniciativas marcantes – algumas inovadoras – desse período inicial, cabe enumerar as conferências municipais de cultura, bienais, a partir de 1995; a criação do Conselho Municipal de Cultura (1997), com representação majoritária eleita pela sociedade; o Fumproarte⁵ (a partir de 1994), que serviu de modelo de mecanismo de fomento direto à cultura para outros municípios; uma intensa atividade editorial, com destaque para a *Revista Porto & Vírgula*

⁵ Fundo Municipal de Apoio a Projetos Artísticos e Culturais, Lei Municipal n° 7.328/93.

(desde 1991) e a série *Memória dos Bairros*; o Porto Alegre em Cena – Festival Internacional de Artes Cênicas, um dos mais importantes do continente, hoje em sua 22ª edição; e o programa de Descentralização da Cultura.

Ao completar dez anos, em 2008, a SMC arcava com 1,18% da despesa total do município⁶, empregando 1,85% de sua força de trabalho (PORTO ALEGRE, 2009). A comparação com 1988, ano de criação da secretaria (1,56% dos servidores, 0,6% da despesa), indica importância crescente da instituição ante o governo municipal (PORTO ALEGRE, 1989). A comparação de dados de público e eventos nesse período é igualmente ilustrativa: em 2008, 1.421.700 pessoas participaram de 1.963 eventos; ante 398.262 e 1.269, respectivamente, em 1989 (PORTO ALEGRE, 1990; 2009)⁷.

A partir da virada do milênio, há mudanças no cenário local, que recebe novas instituições, como o Santander Cultural (2001) e a Fundação Iberê Camargo (2008). Ao mesmo tempo, consolidam-se nichos de mercado, como o dos espetáculos musicais nacionais e internacionais, que justificam investimentos privados em teatros modernos (como os do CIEE, da Amrigs e o Bourbon Country), empreendimentos até então não considerados atrativos e que, conseqüentemente, reduzem o protagonismo da SMC. O incremento das atividades culturais é um fenômeno nacional e, malgrado as desigualdades imensas entre regiões, decorre em parte da consolidação dos mecanismos de incentivo fiscal. Na SMC, com a institucionalização dos programas bem-sucedidos e as dificuldades orçamentárias crônicas, o espaço para inovações é reduzido. Em 2005, como consequência das eleições, ocorre a troca no comando político da SMC, até então sob o controle do Partido dos Trabalhadores ao longo de 12 anos.

A Assessoria de Estudos e Pesquisas (Assespe)

Assim como a maioria das instituições públicas de cultura no Brasil, a SMC pouca ou nenhuma atenção deu ao monitoramento e avaliação de suas ações, com exceção de eventuais iniciativas da Assessoria de Estudos e Pesquisas (Assespe), setor que abriga o projeto do Observatório da Cultura no organograma oficial. A coleta sistemática de dados restringia-se a relatórios com os números de atividades realizadas e o público atendido, consolidados anualmente num *Anuário Estatístico* do município. Mesmo esses dados não gozam internamente de boa reputação, considerados de duvidosa utilidade por quem precisa coletá-los num cotidiano marcado pela falta de pessoal, pelo intenso calendário de eventos e por escassa reflexão sobre seus propósitos e resultados.

A partir de 2005, com a implantação do chamado “novo modelo de gestão”, a administração passa a incorporar o uso de indicadores para monitorar permanentemente as ações de todos os órgãos municipais, agrupadas em uma dúzia de grandes programas transversais. Um Portal de Gestão⁸ foi criado a fim de permitir a consulta e a atualização dos dados em tempo real. Na área da cultura, porém, tais indicadores permaneceram via de regra limitados a quantificar os eventos promovidos e o público atingido, dados francamente insuficientes quando cotejados com os

⁶ Os dados citados a seguir são dos relatórios de atividades publicados anualmente pela Prefeitura de Porto Alegre. Os dados da execução orçamentária foram cotejados com os disponibilizados na página do Tesouro Nacional (Ministério da Fazenda) na internet.

⁷ Para comparação, o Santander Cultural, principal instituição cultural privada da cidade, em seus primeiros sete anos de atuação (2001-2008), atingiu um público de aproximadamente 3 milhões de pessoas, segundo informações em sua página na internet, o que representa cerca de 430 mil por ano, em média.

⁸ Ver <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portaldegestao>.

objetivos da SMC, estabelecidos na lei da sua criação – entre os quais, por exemplo, o de “promover a difusão dos aspectos culturais locais, bem como a sua expansão e o intercâmbio com outras áreas do conhecimento” (PORTO ALEGRE, 1988)⁹.

Desde 1995, a Assespe realizava pesquisas com as finalidades de conhecer o perfil e as opiniões dos frequentadores das salas de teatro municipais e o consumo cultural na cidade; além de avaliar programas da SMC como o Fumproarte (LAUERMANN, 2005) e a Descentralização da Cultura (ÁVILA, 2003), sugerindo medidas para seu aperfeiçoamento. Não houve, contudo, interesse da SMC em divulgar e debater os resultados desses estudos, mesmo no âmbito interno, muito menos em torná-los permanentes. A Assespe terminaria desativada em 2004.

O Projeto Observatório, seu contexto e justificativas

Como resposta a esses antecedentes, à escassez de dados, à ausência de uma política de avaliação regular que pudesse embasar o planejamento em longo prazo e a tomada de decisões, e até de uma memória institucional efetiva – que necessita de um adequado registro e documentação das ações, além de um quadro estável de pessoal –, elaborei, em 2008, a proposta de um Observatório Cultural. Seu objeto de estudo não se restringiria às questões internas da SMC e buscava um conhecimento mais amplo da cultura local, que pudesse orientar nossas ações cotidianas. Quantos são e onde estão os equipamentos culturais da cidade? Onde vivem e trabalham os artistas e como sustentam suas famílias? Onde se localizam as empresas culturais? Quanto tempo elas sobrevivem? Seu número vem aumentando? Determinadas manifestações culturais são predominantes sobre outras? Em quais bairros? E assim por diante.

Respostas, mais que necessárias, urgentes, não somente para os gestores públicos, mas para as próprias comunidades em busca de autoconhecimento. Na sua ausência, apagam-se incêndios ou atende-se a demandas pontuais de corporações, quando não ao gosto pessoal de legisladores, gestores ou patrocinadores. Pouco sabíamos a respeito do nosso “negócio”, do nosso “mercado”. Os dados disponíveis se limitavam a setores mais bem organizados ou economicamente sustentáveis, a chamada indústria cultural: cinemas, editoras etc. Havia, porém, abundantes e preocupantes evidências sobre a exclusão e até o desinteresse de parcelas significativas da população em relação à maior parte das atividades artísticas que realizávamos. Contudo, mesmo que estivéssemos de acordo sobre priorizar o combate a essa exclusão, seguiriam em falta os instrumentos para acompanhar os resultados de tal combate ao longo do tempo.

Após invocar iniciativas similares mundo afora – e cabe aqui pagar tributo, por óbvio, à existência da internet, sem a qual esse projeto dificilmente teria nascido –, propunham-se para o Observatório os objetivos de:

Produzir e desenvolver indicadores culturais a partir da coleta e interpretação de dados quantitativos e qualitativos sobre a cultura no município; criar e manter um banco de dados sobre as atividades artísticas e culturais desenvolvidas no município; subsidiar a formulação e execução das políticas públicas de cultura no município, a partir de conhecimentos

⁹ Para uma discussão desses indicadores, ver SANTI, 2013.

teóricos e com base em evidências obtidas em pesquisas, próprias ou não; fornecer subsídios para investimentos em cultura públicos e privados no município; e monitorar a execução e o impacto das políticas públicas de cultura no município (SANTI, 2008).

A proposta surgia em consonância com uma série de iniciativas acadêmicas e governamentais que apontavam para uma qualificação da gestão e da pesquisa aplicada na área cultural, como a criação do primeiro curso de especialização em economia da cultura do país, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006); uma inédita e concorrida audiência pública sobre o mesmo tema, convocada pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul (2007); e a criação do curso de graduação em gestão cultural da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo/RS. No âmbito nacional, já a I Conferência Nacional de Cultura (2005) havia aprovado, entre suas 18 propostas prioritárias:

Mapear, documentar, propagar e disponibilizar, ampla, acessível e democraticamente, de maneira digital e impressa, informações sobre a cadeia produtiva, os arranjos criativos e produção artística das localidades brasileiras, considerando todos os seus formatos, segmentos e variantes, inclusive as atividades individuais (indivíduos criadores), independentes ou itinerantes, e incluindo os espaços públicos, identificando os impactos econômicos e sociais através de estudo, diagnóstico e prospecção destas atividades, para promover e fortalecer a atividade artístico-cultural (BRASIL, 2007).

Dentro do mesmo espírito, o IBGE tornava disponíveis suas primeiras publicações com dados sobre cultura. No campo privado, o Instituto Itaú Cultural fundava em São Paulo seu próprio Observatório Cultural (2006), que rapidamente se tornou referência para a América Latina.

Seria o caso de mencionar ainda, na composição desse cenário em rápida transformação, dois temas que vêm recebendo atenção crescente no âmbito das políticas culturais e, em consequência, não poderiam ficar de fora do escopo de um observatório de cultura.

O primeiro é o tema dos direitos culturais ou do direito à cultura. Segundo Marilena Chauí (2006), a noção de uma cidadania cultural pode ser compreendida a partir de quatro dimensões da cultura: como modo de vida, a mais ampla delas, também chamada de “antropológica”; como memória ou patrimônio cultural, produto de sujeitos sociais e históricos determinados, que recebemos como herança e temos a responsabilidade de transmitir às próximas gerações; como direito à cultura, no contexto de uma sociedade democrática que visa assegurar a todos os cidadãos o acesso a esse mesmo legado; e como trabalho da imaginação, da sensibilidade e da reflexão – não apenas de artistas e intelectuais, mas de todos os sujeitos que atuam no setor, de maneira profissional ou amadora. Desde que esses direitos vêm sendo reconhecidos por estados democráticos e organismos supraestatais, os governos têm o desafio de adotar não apenas uma visão cada vez mais abrangente sobre a cultura, mas ações efetivas para garantir seu exercício.

O segundo é o tema das relações entre cultura e desenvolvimento, que vem evoluindo rapidamente desde o início da publicação, pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), do Relatório de Desenvolvimento Humano (1990), definido como “ampliação das liberdades das pessoas para que tenham vidas longas, saudáveis e criativas”. Esse percurso se mantém nas décadas seguintes, ao longo das quais podemos destacar, entre

outros, momentos-chave como a publicação do relatório *Nossa Diversidade Criadora* (1996)¹⁰; a Conferência sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (Estocolmo, 1998); a *Agenda 21 da Cultura* (2004), de cuja elaboração a SMC foi protagonista; a aprovação da *Convenção da Unesco sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005), com participação ativa do Brasil; a resolução da Assembleia Geral da ONU (2010) que reconheceu pela primeira vez “a importância da cultura para o desenvolvimento e sua contribuição para atingir as Metas de Desenvolvimento do Milênio”; e a aprovação, pela rede Cidades e Governos Locais Unidos (CGLU), do documento *A Cultura É o Quarto Pilar do Desenvolvimento Sustentável*, no mesmo ano.

Instalação do Observatório e principais produtos

Esboçados o contexto e os argumentos em defesa da existência do Observatório, retomaremos a narrativa da sua implantação. Em abril de 2010, dois anos após a apresentação do projeto, o então secretário de Cultura Sergius Gonzaga destinou um espaço físico para sediar o Observatório, no interior do Mercado Público de Porto Alegre. Com equipe reduzida e sem orçamento próprio, centramos esforços na captação de recursos, inscrevendo, ainda naquele ano, um projeto no edital do programa Barcelona Solidária, destinado a cidades integrantes da rede CGLU, signatárias da *Agenda 21 da Cultura*. Dia 18 de novembro de 2010 foi apresentado oficialmente ao público o Observatório, dias após o anúncio da aprovação do projeto, que viabilizou três iniciativas, mediante um aporte de 80 mil euros: um curso de extensão universitária em gestão e política cultural, modalidade à distância, para gestores culturais dos setores público e privado de Porto Alegre e Região Metropolitana; o Seminário Internacional Cultura e Desenvolvimento Local¹¹; e o Sistema de Informação Cultural (SiC-PoA), base de dados georreferenciada e colaborativa dos recursos culturais no município, segundo parâmetros do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), então em desenvolvimento pelo MinC¹².

OPÇÕES	SIM, AO MENOS UMA VEZ NOS ÚLTIMOS 30 DIAS	SIM, AO MENOS UMA VEZ NOS ÚLTIMOS 12 MESES	SIM, ALGUMA VEZ NA VIDA, HÁ MAIS DE 12 MESES	NUNCA	NS/NR	TOTAL
Assistiu a um filme em um cinema	39,8%	14,4%	42,8%	2,9%	0,1%	100%
Assistiu a um filme em casa ou noutro local que não o cinema	64,6%	9,1%	22,9%	3,4%	-	100%
Foi a um show de música	36,3%	20,4%	36,6%	6,7%	-	100%
Foi a um concerto de música clássica ou à opera	3,4%	2,1%	27,4%	67,1%	-	100%
Assistiu a uma apresentação de dança ou balé	6,6%	6,4%	28,3%	58,7%	-	100%
Frequentou algum local de dança, como uma casa noturna/baile/samba/CTG	39,3%	15,7%	35,5%	9,5%	-	100%

¹⁰ Da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento das Nações Unidas, de que fez parte nosso primeiro ministro da Cultura, Celso Furtado, que abordou o tema em obras como *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial* (1978) e *Cultura e Desenvolvimento em Época de Crise* (1984).

¹¹ A Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) disponibilizou todos os conteúdos em vídeo, além de uma seleção de textos, em: <http://www.seminarioculturaedesarrollo.ufrgs.br/videos.php>.

¹² O SNIIC (<http://sniic.cultura.gov.br>) viria a ser instituído juntamente com o Plano Nacional de Cultura, pela Lei nº 12.343/2010. Já o SiC-PoA foi descontinuado em 2015 por dificuldades de ordem técnica e falta de recursos para manutenção, e também por causa da adoção pelo MinC do software livre Mapas Culturais como padrão para o SNIIC – já em uso por alguns estados e municípios, em caráter experimental. Ver <https://institutotim.org.br/project/mapas-culturais>.

Foi a um circo tradicional, com lona e picadeiro	4,4%	8,2%	64,1%	23,3%	-	100%
Foi a uma peça de teatro	8,6%	11,7%	36,5%	43,2%	-	100%
Foi a uma exposição de fotografia	8,5%	11,6%	27,0%	52,9%	-	100%
Foi a uma exposição de pintura, escultura ou outras artes	9,6%	11,9%	28,9%	49,8%	-	100%

Tabela 1: Dados da pesquisa Usos do Tempo Livre e Práticas Culturais dos Porto-Alegrenses.

Outro projeto de destaque foi a pesquisa de consumo e participação cultural, que mapeou a demanda e o acesso a produtos e serviços culturais, bem como a outras práticas de lazer “não culturais”, através de entrevistas domiciliares realizadas em 2014. A publicação com os principais resultados, intitulada *Usos do Tempo Livre e Práticas Culturais dos Porto-Alegrenses*, foi lançada em 2015, sem, contudo, esgotar o potencial dos dados coletados. Os resultados seguem despertando interesse, como atestam diversos convites recebidos para apresentá-los, dentro e fora do município.

A fim de estimular a reflexão sobre a avaliação de resultados das ações da SMC, também realizamos uma análise dos indicadores em uso, propondo modificações para seu aperfeiçoamento. O trabalho deu origem a um artigo (SANTI, 2013), cuja versão em inglês foi apresentada em 2012 à Conferência Internacional sobre Pesquisa em Política Cultural (ICCPR), em Barcelona.

CAPITAIS BRASILEIRAS - % MÉDIA DA DESPESA EMPENHADA NA FUNÇÃO CULTURA 2002 A 2014

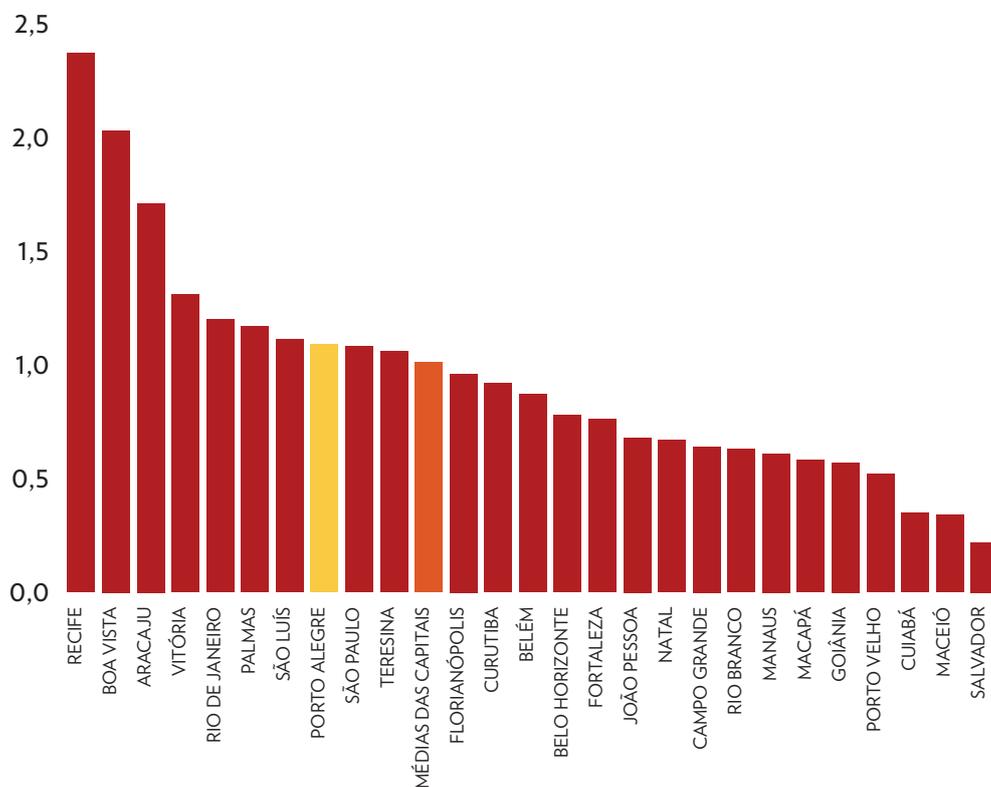


Gráfico 2: Ranking das capitais brasileiras – percentual empenhado na função cultura sobre a despesa total (2002-2014).

Outros estudos foram dedicados a comparar o formato do Conselho Municipal de Cultura com os demais conselhos de Porto Alegre e com os conselhos de cultura de outras capitais, com o objetivo de fornecer elementos para a discussão sobre uma eventual reformulação no atual conselho, criado em 1997, quanto à sua composição e seu funcionamento (SANTI, 2014); e a traçar um perfil do gasto público em cultura nas três esferas de governo, com base nos dados do Tesouro Nacional, sintetizado no artigo *Evolução dos Orçamentos Públicos de Cultura no Brasil do Século XXI*, do qual reproduzimos um dos gráficos (Gráfico 2) (SANTI, 2015).

Entre 2012 e 2013, em parceria com o Conselho Municipal de Cultura, o Observatório contribuiu para a elaboração do Plano Municipal de Cultura (PMC), reunindo informação sobre a história da SMC e das políticas culturais no município e sobre os planos de cultura de outras capitais; além de organizar as propostas aprovadas por oito conferências municipais de cultura (1995-2011), principal matéria-prima desse trabalho de elaboração. Após a aprovação da Lei nº 11.911/2015, que instituiu o Plano, o Observatório foi encarregado de elaborar uma proposta de metas, aprovada na X Conferência Municipal de Cultura (2015), que deverá ser submetida ao Legislativo em breve.

O Observatório colaborou ainda para a conceituação do projeto de economia criativa do município, capitaneado pelo Gabinete de Inovação e Tecnologia (InovaPoa). No dia 9 de outubro de 2013 foi instalado o Comitê Municipal para o tema, integrado por representantes de universidades, instituições de fomento e entidades de classe artísticas, sindicais e empresariais, além de diversos órgãos da Administração Municipal. No ano seguinte foi lançado um Plano Municipal de Economia Criativa (Porto Alegre, 2014) e, em 2015, um Mapa Digital da Economia Criativa¹³.

Para que servem os observatórios?

Uma vez esboçada a cronologia com os principais feitos do Observatório, passo a refletir sobre a necessidade da pesquisa e do pensamento no interior dos órgãos da Administração Pública de Cultura.

Em texto que escrevi recentemente, respondendo à pergunta sobre quais seriam os principais desafios das políticas culturais na atualidade, apontei, de forma empírica, quatro grandes questões – ou “crises”, se preferirem – cujo debate pode se beneficiar das contribuições de um observatório cultural. A primeira crise é a de identidade ou de propósitos, e deve-se tanto às transformações mais recentes e ainda em curso na sociedade (globalização, revolução digital etc.) quanto aos próprios conceitos de cultura e política cultural, cuja precisão parece diminuir à medida que se amplia seu uso. A segunda (e que mais frequenta o noticiário) é a crise de recursos, expressa na luta cotidiana por “fazer mais com menos”, sob a eterna ameaça de cortes orçamentários, a despeito dos valores já insuficientes para fazer o básico. A terceira é uma crise de planejamento e gestão, cujos sintomas incluem a escassez de informações que possam atestar sucessos ou fracassos e a falta de vontade política de produzi-las ou levá-las em conta quando existem. E, finalmente, há uma crise de participação ou engajamento, visível tanto na dificuldade de ampliar públicos para certos tipos de atividades e espaços culturais tradicionais quanto na sensação de eterno retorno que assalta os agentes culturais diante de certos debates sem desenlace; fenômenos que nos revelam, em última análise, a importância dos temas de que estamos tratando para a sociedade como um todo.

¹³ Ver <https://mapme.com/-poa-economia-criativa>.

Uma crise de identidade emerge à medida que nossas instituições culturais – seus gestores, colaboradores e até seu público – não têm clareza sobre sua missão, o sentido do seu trabalho, seu papel na sociedade. Muitas delas se encontram diante de encruzilhadas, instadas a se reinventarem de forma dramática, sob pena de fechar as portas. Devemos insistir em promover concertos se dois terços da população nunca os viram e, pior, muitos destes declaram não ter interesse?¹⁴ A experiência de uma visita virtual a um museu pode ser tão rica quanto a visita in loco? Em caso positivo, ainda faz sentido manter o museu *real* aberto, ou faríamos melhor economizando os recursos investidos nisso? Ainda cabe patrocinar, com recursos públicos, filmes em 35 mm ou livros em papel? Se as indústrias criativas são economicamente sustentáveis, devemos investir nelas os escassos recursos das políticas culturais? Devemos investir na formação do público desde a infância, ou isso é tarefa dos órgãos de educação (que, dotados de muito maiores recursos, raramente priorizam essa tarefa)? São somente alguns exemplos.

Segundo Throsby (2010), no assim chamado Ocidente, costumava haver certo consenso quanto à definição das políticas culturais. Tratava-se quase sempre de fomentar as artes e preservar o patrimônio material. Os bens e serviços disponibilizados ao público em consequência dessas ações do Estado eram facilmente reconhecidos e enumeráveis: quadros, livros, concertos etc. Assim como os beneficiários de tais ações: artistas e organizações do setor, de um lado, e o público de outro. O valor incontestável desses bens e serviços públicos (culturais) justificava de maneira adequada o apoio do Estado, com vistas a elevar o padrão de gosto do público ou preservar a memória coletiva; e a operacionalização desse apoio recaía naturalmente sobre algum ministério ou agência específica.

Nas últimas décadas, contudo, esse panorama vai se tornando cada vez mais complexo. Ainda segundo Throsby (2010), dois fatores principais têm contribuído para as transformações em curso. O primeiro é a expansão do conceito corrente de cultura em direção ao seu sentido antropológico. Embora a compreensão de cultura como o modo de vida e os valores compartilhados por uma comunidade não seja novidade, o uso desse conceito como referência para ações concretas do Estado é ainda, em grande medida, uma experiência em andamento. Nesse percurso, as políticas culturais, sem necessariamente abandonar seus objetivos tradicionais, passam a expandi-los, em interfaces com o turismo, a arquitetura, a moda, o design, a gastronomia, o comércio internacional ou a diplomacia. Essa perspectiva adquire força com a emergência, ainda mais recente, do conceito de economia criativa (ou de indústrias criativas).

O segundo fator decorre das transformações radicais no espaço no qual os bens culturais são produzidos, distribuídos e consumidos, processo a que costumeiramente nos referimos como globalização, e que pode por sua vez ser definido pela combinação de três fenômenos: a redução ou extinção de obstáculos ao trânsito de recursos (capital, trabalho, mercadorias, serviços) entre países e regiões; a emergência de um mercado global, com oportunidades crescentes para grandes empresas; e o enorme incremento das comunicações.

Num cenário assim caracterizado, se uma política cultural pretende ultrapassar o mero gerenciamento eficiente de recursos e aspirar a algum tipo de transformação social, terá de levar em conta o aspecto econômico da cultura. Não, obviamente, em detrimento dos demais, priorizando certas atividades apenas porque geram emprego e renda, mas, sim, com a percepção de que *toda* ação pública tem potenciais consequências sobre um mercado – quase sempre frágil – e pode eventualmente favorecer a concentração e o monopólio em certos nichos. Por exemplo, ao oferecer

¹⁴ Os dados citados são da pesquisa Usos do Tempo Livre e Práticas Culturais dos Porto-Alegrenses. Conferir em Referências bibliográficas.

atividades gratuitas, o poder público, com o elogiável propósito de ampliar o acesso, além de frequentemente falhar no alcance desse objetivo, pode gerar concorrência desleal e dificultar a sustentabilidade de pequenos empreendimentos. Logo, esse tipo de oferta deve vir acompanhado de medidas para verificar seu impacto.

Quanto ao segundo desafio, o dos recursos, há que mencionar os pouco lembrados recursos humanos, até porque os modernos estudos de economia da cultura nascem simultaneamente à constatação (pelo estudo pioneiro de Baumol e Bowen sobre as artes cênicas, de 1966) de que os custos da força de trabalho crescem continuamente em relação à economia como um todo, uma vez que, apesar da evolução tecnológica, determinados ganhos de produtividade simplesmente não se aplicam ao setor (apud HEILBRUN, 2001). No exemplo clássico, para apresentações ao vivo de uma orquestra sinfônica na atualidade, ainda é necessário o mesmo número de músicos do que há um século, situação muito distinta do que tivemos na indústria ou na agricultura. Quanto aos recursos financeiros, o quadro é preocupante – e não apenas no Brasil, onde se interrompeu em 2014 o crescimento, sustentado ao longo de uma década, do percentual orçamentário destinado à cultura pelo Governo Federal. A crise global instaurada em 2008 serviu de pretexto para reduzir gastos públicos e privados em cultura em muitos países. Há de notar, porém, que em muitos deles já eram correntes as exigências, feitas a projetos e instituições culturais que recebem recursos públicos, de justificar o aporte do Estado mediante resultados mais ou menos mensuráveis para a sociedade. Embora tal tendência tenha enfrentado resistências do campo artístico contra a “instrumentalização” das artes em busca de resultados alegadamente alheios à sua natureza e até fora de seu alcance, também é possível enxergar nela, mais que um indesejado tributo cobrado em troca do apoio estatal, uma *oportunidade* para demonstrar resultados à sociedade¹⁵.

Há que considerar também, nesse aspecto, a *forma* de utilização dos recursos, que por aqui suscita intenso debate; nele costumam se opor mecanismos de renúncia fiscal aos de fomento direto à produção; estes em relação à ação direta do Estado; e, finalmente, à ação do Estado por delegação a organizações sociais. Independentemente das notórias distorções causadas pelo mais conhecido mecanismo de renúncia fiscal brasileiro, a Lei Rouanet, há consenso sobre alguns saldos positivos, como a profissionalização dos agentes culturais. Ações que no passado recente eram prerrogativas do Estado encontram hoje agentes privados com interesse e capacidade de realizá-las, mesmo que de forma complementar. Modelos de fomento devem se adequar a essa nova realidade, favorecendo a capacitação, a organização e a autonomia dos agentes culturais, dinamizando e diversificando a oferta; sem que o Estado deixe de agir de forma direta quando necessário, onde o mercado local for precário ou inexistente. Essa opção o previne de prejudicar a diversidade e a iniciativa, bem como de oferecer apenas mais do que o mercado já oferece, para o mesmo público.

Nessa busca, tanto pelos modelos mais adequados, ágeis e responsáveis de uso dos recursos públicos quanto pela avaliação dos resultados desse gasto, novamente os observatórios têm muito a contribuir. O mesmo vale para uma transparência mais efetiva, tanto na elaboração quanto na execução dos orçamentos da cultura, pois cabe então aos observatórios compilar e comparar dados, e “traduzir” informações de caráter técnico que, mesmo “disponíveis”, muitas vezes não são “acessíveis” de fato ao cidadão leigo. Assim, ele colabora para a eficácia do debate público.

Se é apenas na segunda metade do século passado que gradativamente se firma a ideia de uma política cultural como

¹⁵ Para uma discussão desse tema, ver Introduction em BELFIORE, 2008.

“um conjunto de ações elaboradas e implementadas de maneira articulada pelos poderes públicos, pelas instituições civis, pelas entidades privadas, pelos grupos comunitários dentro do campo do desenvolvimento do simbólico, visando a satisfazer as necessidades culturais do conjunto da população” (CALABRE, 2009), ainda mais recente é a preocupação em avaliar, de forma sistemática, essas ações. Trata-se do terceiro desafio no quadro aqui esboçado, o qual consiste em, uma vez definido o escopo de determinada política e garantidos os recursos para executá-la, tomar a decisão de avaliar se seus objetivos foram alcançados; revê-los, se for o caso; conhecer os públicos a que se destinam; revisar estratégias para atingi-lo. Trata-se de uma grande tarefa ainda por realizar, uma vez que, na sua ausência, direitos, metas ou boas intenções permanecem letra morta em projetos, convênios, leis e convenções.

Para ilustrar quanto ainda precisamos progredir nesse sentido, um exemplo: das 14 ações mencionadas pelo Ministério da Cultura em relatório quadrienal a respeito da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, dez não tiveram qualquer estudo sobre seu impacto. Esses dez programas representaram um gasto público de 6,76 bilhões de reais¹⁶, ou seja, 85,8% do total de recursos aplicado pelo MinC com vistas aos objetivos da convenção ao longo de quatro anos (2007-2010), um total de 7,88 bilhões de reais (BRASIL, 2012). Tais dados, porém, quase não têm repercussão. O tema frequentou recentemente as páginas de um jornal, justamente para apontar o fato de que uma alegada ineficiência na gestão do MinC (decretada com base em dados sumários e tomados de forma isolada, diga-se) não parecia afetar a opinião daqueles que se empenhavam (e foram bem-sucedidos) na revogação da decisão do governo interino de extinguir o ministério (ESTADÃO, 2016).

Políticas sem monitoramento ou avaliação não são, diga-se, exclusividade do campo cultural. Ao contrário, especialmente no Brasil, parecem ser mais regra que exceção na gestão pública. Na Prefeitura de Porto Alegre, o “novo modelo de gestão” acima citado completou recentemente uma década de existência, período em que vai amadurecendo lentamente uma “cultura” de monitoramento. Mesmo onde há dados e indicadores, não há garantia de seu uso por quem toma decisões, prevalecendo muitas vezes o palpite, o propósito pessoal ou eleitoral. Cabe, portanto, refletir sobre aspecto fundamental do monitoramento das ações culturais públicas, que é a necessidade de vinculação ao processo decisório, sem a qual qualquer indicador se torna inócuo (BARROS, 2007). Nesse sentido, a criação, por um número crescente de entes federados, de planos de cultura, a partir da aprovação do Plano Nacional (Lei nº 12.343/2010), sinaliza uma mudança importante de modelo, no qual gestor e sociedade passam a estabelecer de comum acordo metas e prazos cujo cumprimento deve ser acompanhado.

Roemer (2002) acredita que a falta de avaliação “contínua e meticulosa” dos resultados de políticas públicas leva à diminuição das expectativas e da confiança da sociedade nas instituições e nos governos. Esse autor encara a criação de indicadores como um processo também político, cuja legitimidade depende da incorporação de instituições governamentais, criadores, agentes culturais e pesquisadores.

É justamente com a ação conjunta de governos e comunidades na gestão que chego ao quarto desafio, finalizando este breve esquema, pois as respostas aos três anteriores passam necessariamente por uma efetiva participação social. Primeiro, porque a tarefa de revisar o papel das instituições e dos programas culturais à luz das transformações sociais em curso não pode ser reservada a especialistas, sob pena de não podermos superar a indesejável elitização

¹⁶ Dos quais a maior parte, 5,38 bilhões de reais, refere-se ao Pronac (Lei Rouanet).

de certas manifestações e equipamentos. Segundo, porque sem um amplo convencimento da sociedade sobre a importância dos investimentos em cultura será ingênuo esperar um aumento dos recursos, ainda mais em períodos de recessão. E, finalmente, por mais dados que venhamos a produzir sobre a realidade e os resultados de nossas políticas, a transparência, o compartilhamento e o debate público dessas informações é que poderão torná-las úteis, no sentido de promover as mudanças desejadas nessa realidade.

Considerações finais

Ao resgatar, no curso do pensamento ocidental, os diversos argumentos sobre os benefícios (e malefícios) das artes para a sociedade, Belfiore (2008) afirma que tais argumentos, “especialmente os que se relacionam com o seu [das artes] poder transformador, são extremamente difíceis de documentar”. Tais dificuldades são exacerbadas à medida que ganham proeminência política baseada em evidências [*evidence-based*], as quais, segundo a autora, “assinalam o fim das políticas dirigidas ideologicamente e inauguram uma nova era de pragmatismo”. Em busca dessas evidências, multiplicam-se os estudos destinados a provar os efeitos benéficos das artes sobre o emprego, o turismo, a segurança e a saúde, entre outras preocupações governamentais. Contudo, os autores alertam para dois problemas que decorrem dessa onda de estudos “de impacto”, e esse alerta nos serve de conclusão.

O primeiro é que muitos deles apresentam conflitos de interesses e confundem os limites entre pesquisa e militância (*advocacy*), já que frequentemente pesquisadores são encarregados de reunir evidências em prol de determinada causa – em geral, a de que o Estado tem razão em apoiar as artes, e deve manter tal apoio. Isso leva esse campo de pesquisa a um relativo descrédito. Em segundo lugar, os estudos de impacto deixam de se ocupar com o “real propósito” das artes, pois a eventual contribuição delas para a melhoria de diversos indicadores sociais “não faz parte das características primárias da experiência estética” – o que tem levado a duras reações contra o chamado uso instrumental das artes.

Há de reconhecer, portanto, de forma autocrítica, limitações e conflitos de interesse inerentes à produção de um observatório situado no interior de um governo local, tanto mais quando se trata de avaliar ações desse mesmo governo, do qual depende. Por outro lado, em relação à academia, lugar por excelência da pesquisa em nossa sociedade, tem-se a vantagem (que corresponde a uma responsabilidade) de poder escolher os temas a pesquisar, escolha essa que segue evidentemente, em certa medida ao menos, a pauta da política. Esperamos que essas reflexões possam de alguma forma auxiliar e servir de estímulo ao surgimento de iniciativas similares ao Observatório da Cultura.

Referências bibliográficas

- ÁVILA, F. (Coord.). *Avaliação das Oficinas de Artes Cênicas Realizadas no Projeto Descentralização da Cultura em Porto Alegre: 1993-2003*. Relatório de pesquisa. Porto Alegre, SMC, 2003 (fotocópia).
- BARROS, J. M. “Para uma Cultura da Avaliação da Cultura”. In: Seminário Indicadores Culturais, 2007. São Paulo, Observatório Itaú Cultural. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itaú_pdf/000978.pdf.
- BELFIORE, E.; BENNETT, O. *The Social Impact of the Arts: an Intellectual History*. United Kingdom: Palgrave MacMillan, 2008.

- BRASIL. *I Conferência Nacional de Cultura: Estado e Sociedade Construindo Políticas Públicas de Cultura*. Brasília, Ministério da Cultura, 2007.
- _____. *Implementação da Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Brasília, Ministério da Cultura, 2012.
- CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Brasil: dos Anos 1930 ao Século XXI*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.
- CHAUÍ, M. *Cidadania Cultural: O Direito à Cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- HEILBRUN, J.; GRAY, C. M. *The Economics of Art and Culture*. New York: Cambridge, 2001.
- LAUERMANN, M.; DEROSSO, S. “Fumproarte: a Visão da Comunidade Cultural de Porto Alegre”. In: *Boletín GC-Gestión Cultural: Participación Ciudadana*, n. 11, abr. 2005, p. 1-36. Disponível em: www.gestioncultural.org/ficheros/1_1317503299_bgc11-Fumproarte.pdf.
- ESTADÃO. Opinião/Editorial, 18 jun. 2016. Disponível em: <http://opiniao.estadao.com.br/noticias/geral,o-minc-de-dilma,10000057898>.
- ORTEGA, C.; SAN SALVADOR, R. “Nuevos Retos de los Observatorios Culturales”. In: *Boletín GC: Gestión Cultural. Observatorios Culturales en el Mundo*. n. 19, jan. 2010. Disponível em: <http://www.gestioncultural.org/boletin/files/bgc19-observatorios.htm>.
- PORTO ALEGRE. Lei nº 6.099, de 4 de fevereiro de 1988.
- _____. Prefeitura Municipal. Portal da Transparência: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/transparencia>.
- _____. *Consumo Cultural na Cidade de Porto Alegre*. Assessoria de Estudos e Pesquisas da SMC, s/d. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/cultura_mapas_estudo.pdf.
- _____. *Relatórios de Atividades, 1988 a 2003*. Porto Alegre, Prefeitura Municipal, diversos anos.
- _____. *Plano Municipal de Cultura*. Secretaria Municipal da Cultura, 2013. Disponível em: <http://pmcportoalegre.com.br>.
- _____. *Anuário Estatístico 2005-2014*: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smpeo/default.php?p_secao=95.
- _____. *Porto Alegre Criativa: Plano Municipal de Economia Criativa* –
- Diretrizes. Porto Alegre, InovaPoA, 2014. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/inovapoa/usu_doc/poa_criativa_vweb.pdf.
- _____. *Usos do Tempo Livre e Práticas Culturais dos Porto-Alegrenses*. Relatório de pesquisa. Porto Alegre: Observatório da Cultura, 2015. Disponível em: <http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com.br/2015/08/usos-do-tempo-livre-e-praticas.html>.
- ROEMER, A.; CASTELLANOS, A. “Cultural Information Systems and Cultural Indicators: the Experience of Mexico”. In: *International Symposium on Culture Statistics*. Montreal, Canada, 21-23 out. 2002. Disponível em: http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=307.
- SANTANDER CULTURAL. <http://www.santandercultural.com.br>.
- SANTI, A. Observatório Cultural de Porto Alegre. Documento de trabalho, 2008 (mimeo).
- _____. “Fumproarte: 15 Anos de um Modelo Brasileiro de Fomento à Cultura”. In: SANTI, A. et al. *Fumproarte 15 Anos*. Porto Alegre, SMC, 2010. Disponível também em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19103.pdf>.
- _____. “Indicadores Culturais e o Novo Modelo de Gestão da Prefeitura de Porto Alegre”. In: CALABRE, L. *Políticas Culturais: Informações, Territórios e Economia Criativa*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013a. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/casa-de-rui-barbosa/politicas-culturais-informacoes-territorios-e-economia-criativa>.
- _____. Notas para uma Política de Economia Criativa em Porto Alegre. Documento de trabalho. Blog do Observatório da Cultura, 2013b. <http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com.br/2013/10/notas-para-uma-politica-de-economia.html>.

- _____. “Conselho Municipal de Cultura: uma Proposta de Reformulação”. In: II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura (EBPC). Niterói/Rio de Janeiro RJ, Universidade Federal Fluminense/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em: <http://culturadesenvolvimentopoa.blogspot.com.br/2014/11/observatorio-presente-no-ii-ebpc.html>.
- _____. “Evolução dos Orçamentos Públicos de Cultura no Brasil do Século XXI”. In: VI Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015a. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2015/05/Anais-do-VI-Semin%C3%A1rio-Internacional-de-Pol%C3%ADticas-Culturais.pdf>.
- _____. “Observatório da Cultura de Porto Alegre: Primeiros Passos, Reflexões e Perspectivas. Democracia nas Cidades e as Grandes Transformações Urbanas”. Artigos apresentados na XII Conferência Internacional de Democracia Participativa. Porto Alegre, ObservaPoA/SMGL, 2015b, p. 195-206. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/livroidp-final-versao_de_trabalho_formato_impressao2-20150928.pdf.
- Throsby, D. *Economics of Cultural Policy*. New York: Cambridge, 2010.

O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL: PERCURSO E DESAFIOS¹

José Márcio Barros²

Este texto tem como objetivo relatar o processo de construção e desenvolvimento do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) e, por meio dessa empreitada, debater aspectos conceituais, políticos e institucionais que envolvem estruturas de informação, pesquisa e formação na área da cultura. Para tanto, além da memória de quem participa dessa trajetória desde o seu início, faremos uso de algumas referências documentais e bibliográficas para ajudar no desafio de sintetizar 11 anos de existência e de responder às questões colocadas para os observatórios na atualidade.

Observatório: uma breve definição

Basicamente, observatórios são modelos organizacionais aplicados ao trabalho com a produção, com o recolhimento, com o tratamento e com a disponibilização de informações. Constituem, portanto, estruturas tecno-humanas que buscam, por meio da informação e da produção do conhecimento, contribuir para:

- o crescimento quantitativo e qualitativo do conhecimento sobre as realidades direta ou indiretamente relacionadas à condição humana;
- o empoderamento dos usuários de seus serviços e produtos;
- o acompanhamento, o monitoramento e, em alguns casos, o exercício do controle social sobre realidades que afetam o bem coletivo (questões estruturais da sociedade, políticas e programas públicos etc.);
- o desenvolvimento de processos de formação e qualificação profissional.

Portanto, observatórios são estruturas dinâmicas de trabalho que articulam informação e formação por meio de pesquisas aplicadas e de um compromisso com a transparência e a democratização do conhecimento. É fato que, atualmente, encontramos uma expansão e um modismo discursivo/informacional que denomina como observatório iniciativas de produção coletiva de informação sem os devidos critérios e rigor. Mas a expansão e a consolidação desse modelo parecem apontar para algo bastante positivo: o enfrentamento qualitativo dos desafios do conhecimento no século XXI e dos efeitos da chamada sociedade do excesso de informação. Cada vez mais, o caminho entre a informação, o conhecimento e a transformação social demanda práticas eficientes de mediação.

Este parece ser o termo que define de forma mais clara o que são, ou o que devem ser os observatórios: estruturas de mediação que decorrem e se alimentam daquilo que Castells (2000) define como a sociedade da informação.

¹ Síntese de apresentação na mesa-redonda Observatórios Culturais: Ações e Perspectivas, parte da programação do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais, realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa entre os dias 17 e 20 de maio de 2016.

² Professor e pesquisador da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e da PUC/Minas e coordenador do Observatório da Diversidade Cultural. Contatos: josemarciobarros@gmail.com.

Para o autor, vivemos em ambientes sociais caracterizados pela centralidade da informação como matéria-prima do capital, pela capacidade de penetração das tecnologias informacionais, pela dominância da lógica de redes e pela flexibilidade e convergência tecnológica. Se tais características apontam para potencialidades exponenciais de inclusão social no acesso à informação e ao conhecimento, apontam também para uma exacerbação informacional que não necessariamente gera cidadãos e instituições mais bem informados e qualificados para o desempenho de suas atividades.

Penso, portanto, num observatório ancorado no estímulo da aprendizagem e da mudança. Penso num observatório capaz de reunir e processar informação, produzir conhecimento e competências por meio dos desafios que Jacques Delors apresentou em 1996 no *Relatório da Comissão Internacional sobre Educação para o Século XXI*, especialmente no que se refere ao aprender a conhecer e ao aprender a fazer. Dessa maneira, evitaríamos o risco de produzir um conhecimento que em seu processo e produto negaria o que singulariza seu objeto: a cultura como experiência fundamental do encontro e da troca (BARROS, 2007, p. 60).

No enfrentamento do paradoxo de uma sociedade cada vez mais abundante em informações, mas, igualmente, cada vez mais rasa em suas formas coletivas de conhecer e agir sobre a realidade, os observatórios possuem um papel fundamental para a potencialização dos avanços tecno-informacionais. Atuam no enfrentamento dos processos de banalização, efemerização e espetacularização da informação.

São questões dessa natureza que deram origem, em 2005, ao ODC. Vamos a um breve relato.

A pré-história do ODC

O ODC tem em sua origem a criação e a implementação, em Minas Gerais, de um programa de formação na área cultural chamado Pensar e Agir com a Cultura, cujo objetivo foi e continua sendo o de capacitar seus participantes na relação entre desenvolvimento e gestão cultural. O programa é fruto da efervescência que a ruptura epistêmica, estética e política da gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura dissipou pelo país a partir de 2003. Inicialmente, Pensar e Agir com a Cultura era um projeto viabilizado por meio da renúncia fiscal estatal e do fomento da extinta Telemig Celular³, e sempre buscou oferecer, para além das técnicas de formação de trabalhos, uma sólida formação conceitual e conjuntural, capaz de dar sentido e emoldurar os projetos dos alunos participantes e em busca de patrocínios.

Sua logomarca espiralada e aberta (ver figura) busca reforçar o que, desde o início, marcou a atuação do grupo de profissionais atuantes no programa e, posteriormente, no observatório: a ideia da abertura e da dinamicidade na relação entre informação, formação e conhecimento. Mais do que treinar pessoas para a utilização de ferramentas de fomento e gestão cultural, Pensar e Agir com a Cultura sempre buscou o desencadeamento de percursos formativos fundamentados na perspectiva do saber reconhecer, do saber refletir e do saber fazer.

³ Ao longo de seus 13 anos de existência, o programa contou com o fomento proporcionado pela renúncia fiscal dos governos federal, estadual e municipal e das empresas Telemig Celular, Usiminas, ArcelorMittal, Copasa e Cemig.



Desde a sua criação, foi pensado como um programa de trabalho realizado por uma rede colaborativa de professores, pesquisadores, gestores e consultores. Em seus 13 anos de existência, formou algo em torno de 3 mil pessoas em mais de 200 cidades de Minas Gerais e São Paulo, consolidando-se como um conjunto de ações destinadas a formar gestores para a área da cultura e suas interfaces, com ênfase especial no trabalho colaborativo e em rede, no planejamento em médio e longo prazo e na valorização da diversidade e da sustentabilidade das ações no campo da cultura.

É, portanto, nas atividades de formação de gestores culturais, realizadas entre 2003 e 2005, que o ODC tem uma de suas bases originárias.

Outra base fundacional foi a realização de um projeto de extensão acadêmica, criado junto ao corpo discente do curso de ciências sociais da PUC/Minas. Durante dois anos, os alunos do curso puderam experimentar a realização de diálogos interculturais com indivíduos e grupos convidados ao convívio e à interação no espaço acadêmico. Por meio de aulas dialogadas e oficinas, jovens estudantes e integrantes de ações culturais com preocupações identitárias e de inclusão estabeleciam trocas de informações e reflexões.

Fica evidente, portanto, que as bases que deram existência ao ODC sempre estiveram ancoradas na articulação entre informação, conhecimento e formação.

A constituição do ODC

Às vésperas da realização da 33ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, realizada em Paris, de 3 a 21 de outubro de 2005, com o objetivo central de votar a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, o ODC passou a se configurar efetivamente como uma estrutura de trabalho voltada às questões da diversidade cultural. Por sugestão de Giselle Dupin – especialista em gestão pública de cultura, servidora do MinC e ponto focal da Unesco no Brasil em relação à convenção – e com o apoio da Diretoria de Arte e Cultura da PUC/Minas, da Escola do Legislativo, da ONG francesa Germ (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre as Mundializações) e do Ministério da Cultura do Brasil, realizou-se antes e após a reunião geral do Seminário Diversidade Cultural um debate internacional para sua preservação, que, por meio de videoconferências, acompanhou e repercutiu a votação da convenção da Unesco.

O evento teve a participação de educadores, estudantes, agentes culturais, jornalistas, artistas, gestores culturais, pesquisadores e interessados em geral. Em sua primeira etapa, foi realizada uma mesa-redonda com a participação

de Bernardo Mata Machado, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte; Otávio Elísio, presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de MG (Iepha); Jurema Machado, coordenadora de cultura da Unesco no Brasil; Giselle Dupin, representante do Germ no Brasil; e José Márcio Barros, diretor de arte e cultura da PUC/Minas. A segunda etapa, realizada interativamente por meio de videoconferências, contou com a coordenação do presidente do Germ, François de Bernard; Louise Beaudoin, professora e pesquisadora da Universidade do Quebec e ex-ministra da Cultura do Quebec; Tanella Boni, professora de filosofia da Universidade de Abidjan, na Costa do Marfim, e presidenta da rede África, Filosofia e Democracia; Jean-François Chougnnet, diretor-geral do Parque da Villette, em Paris, e comissário-geral do Ano do Brasil na França; André Nicolas, diretor do Observatório da Música em Paris; Sérgio Mamberti, secretário da Identidade e da Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura; Leonardo Brant, presidente do Instituto Diversidade Cultural; Olympio Barbanti Junior, secretário de relações internacionais e intercâmbio da PUC/Minas; e o jornalista e crítico de cinema Marcelo Castilho Avellar. Graças ao sistema Interlegis, o evento foi disponibilizado a todas as Assembleias Legislativas do país, e seus anais foram publicados em 2006 pela Diretoria de Arte e Cultura da PUC/Minas.

Ali estavam plantadas as bases para a constituição do ODC, agregando ao trabalho de formação de gestores culturais a preocupação com a proteção e a promoção da diversidade cultural. Emergem dessa iniciativa parcerias pessoais e institucionais que permaneceriam ativas e vitais nessa primeira década de sua existência.

Consolida-se também, com clareza e operacionalidade, o foco do trabalho do ODC no enfrentamento de três ordens de problemas relacionados à diversidade cultural:

- a necessidade de difusão da convenção como agenda política internacional;
- a necessidade de promover o engajamento da sociedade civil na implementação da convenção;
- a urgência de desenvolver uma crítica ao mito da diversidade cultural brasileira.

Para contribuir com a difusão da convenção, o ODC se engajou em esforços realizados pelo Ministério da Cultura e participou de dezenas de eventos acadêmicos e não acadêmicos em várias regiões do Brasil, com o objetivo de dar a conhecer e debater o conteúdo e os usos da convenção, tomada como uma agenda internacional.

Quanto ao engajamento da sociedade civil, além da produção de conteúdo específico sobre os artigos da convenção que tratam da importância da participação social (especialmente os de número 10 e 11), uma opção estratégica nesse sentido foi tomada. O ODC manteve sua parceria com a instituição que o abrigou inicialmente – a PUC/Minas –, mas se configurou como uma organização não governamental, de forma a expandir, complexificar e implicar socialmente sua atuação na defesa da diversidade cultural. Seu processo de constituição autônoma como ONG teve início em 2006, mas somente se completou com a formalização de sua nova personalidade jurídica em 2009. Três anos foram necessários para consolidar essa passagem, de forma a não se limitar à constituição de uma personalidade jurídica, mas, efetivamente, reconfigurar o lugar social do grupo e de sua atuação.

O terceiro problema enfrentado e constitutivo do ODC era de natureza e perspectiva conceitual e sempre moldou sua atuação e a de seus integrantes: a crítica à ideia da diversidade cultural como um mosaico de diferenças. Para o ODC, um dos maiores desafios, junto à falta de informação e ao distanciamento efetivo da sociedade civil na

implementação da convenção da Unesco, refere-se à emergência de um consenso ingênuo e raso, que faz das diferenças étnico-raciais configuradoras da formação da sociedade brasileira uma comprovação empírica da existência da diversidade. Nesse sentido, o trabalho de formação e informação e as pesquisas e publicações realizadas sempre tiveram como perspectiva a crítica à naturalização da diversidade cultural e o seu enfrentamento como uma realidade interacional, configurando-se como um projeto político de construção da equidade, ou seja, o direito ao tratamento das diferenças com igualdade. Para além dos posicionamentos de afirmação que caracterizam os movimentos e posicionamentos multiculturais, o ODC sempre trabalhou na reafirmação da importância transformadora das trocas inter e transculturais como garantia para a construção de uma sociedade democrática e ancorada na paz social.



Configuração e atuação do ODC na atualidade

A partir de 2015, tendo em vista a dupla inserção da maioria de seus componentes, que atuam tanto no espaço acadêmico como professores e pesquisadores quanto na “esfera pública” da diversidade cultural, por meio de suas ações como agentes e fomentadores culturais, o Observatório da Diversidade Cultural agregou à atuação como organização não governamental um perfil de grupo de pesquisa, com a presença de pesquisadores de diferentes instituições e em diferentes estágios de formação e qualificação.

Na atualidade, portanto, o ODC se organiza em duas frentes complementares e dialógicas de trabalho. A primeira frente é a continuidade de sua atuação como ONG que desenvolve programas de ação colaborativa entre gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes culturais e pesquisadores, por meio do apoio do Fundo Municipal de Cultura de BH e do Fundo Estadual de Cultura de MG. A segunda frente é constituída por um grupo de pesquisa formado por uma rede de pesquisadores que desenvolve seus estudos em várias instituições de ensino superior, como PUC/Minas, UEMG, UFBA, UFRB e USP, investigando a temática da diversidade cultural em diferentes linhas de pesquisa.

O objetivo, tanto do grupo de pesquisa quanto da ONG, é produzir informação e conhecimento, gerar experiências

e experimentações e, assim, atuar sobre os desafios da proteção e da promoção da diversidade cultural. O ODC busca, desse modo, incentivar e realizar pesquisas acadêmicas e aplicadas, construir competências pedagógicas, culturais e gerenciais, além de proporcionar experiências de mediação no campo da diversidade cultural – entendida como elemento estruturante de identidades coletivas abertas ao diálogo e ao respeito mútuo.

As linhas de atuação continuam as mesmas e podem ser assim representadas:



A atual equipe do ODC envolve uma diretoria⁴, uma equipe executiva⁵ e o grupo de pesquisa que atua nas seguintes linhas:

- comunicação, interações midiáticas e diversidade cultural;
- cultura, educação e comunicação;
- formação para a diversidade cultural;
- mediação e diversidade cultural;
- políticas públicas para a cultura e a comunicação.⁶

Em seus 13 anos de existência, o Observatório da Diversidade Cultural desenvolveu e disponibilizou os seguintes produtos e serviços, que podem ser conhecidos e acessados no site www.observatoriodadiversidade.org.br:

⁴ Diretora-presidenta: Márcia Maria Pinto; diretora administrativa financeira: Dayse Lúcia de Oliveira Rodrigues; diretora de projetos e de tecnologias socioculturais: Raquel Celso Ferreira; coordenador executivo: José Márcio Barros; conselho fiscal: Lucimar Ladeia Colen e Miriam Monteiro de Aguiar.

⁵ Coordenador geral: José Márcio Barros; edição de conteúdo: Tailze Melo Ferreira; produção de conteúdo: Camila de Alvarenga A. e Silva e Júlia Roscoe; diagramação web: Dânia Lima; administrativo: Alcione Lana.

⁶ Alison Rosa Loureiro (UEMG); Bruna Raphaella Rodrigues da Silva Acácio (UFMG); Camila de Alvarenga A. e Silva (PUC/Minas); Carlos Vinícius Pereira Lacerda (PUC/Minas); Daniela Avelar Vaz Rodrigues (Inhotim); Dulce Helena Couto Alves (UEMG); Gabriela Gasparotto Fernandes (Inhotim); Giordanna Santos (UFBA); Giselle Dupin (MinC); Giselle Xavier d'Ávila Lucena (Ufac); Giuliana Kauark (UFBA); Jaqueline de Oliveira e Silva (UFPE); João Paulo Andrade da Silva (UEMG); Jocastra Holanda Bezerra (UFC); José Oliveira Júnior (PUC/Minas); José Márcio Barros (PUC/Minas e UEMG); Juan Brizuella (UFBA); Katia Costa (UFBA); Livia Espírito Santo (Ufop); Núbia Braga Ribeiro (UEMG); Pedro Vasconcelos (PUC/Minas); Plínio Rattes (UFBA); Raquel Salomão Utsch de Carvalho (Fumec); Renata Nunes Pereira Melo (UFBA); Sérgio de Azevedo (Unicamp); Tailze Melo Ferreira (UFMG); Tatiana Corsini Schwartz (UFBA); Vítor de Souza Costa (UFBA).

- lançamento de 60 edições mensais do Boletim;
- lançamento de três edições da *Revista ODC*;
- organização de quatro livros com coletâneas de trabalhos próprios e de convidados;
- realização de sete edições do Seminário da Diversidade Cultural em Belo Horizonte;
- parceria na realização de três edições do Seminário Políticas para Diversidade Cultural em Salvador;
- oferta de 78 turmas do curso de desenvolvimento e gestão cultural, atingindo 67 municípios e um total de 3.136 participantes;
- parceria na realização de duas turmas do curso de especialização em mediação cultural e em gestão cultural;
- constituição de uma rede de parcerias e compartilhamentos formada pelas seguintes instituições:
 - » PUC/Minas – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
 - » UEMG – Programa de Pós-Graduação em Artes e Faculdade de Políticas Públicas
 - » UFBA – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade
 - » Rede de Pesquisadores em Políticas Culturais (Redepcult)
 - » Escritório da Unesco no Brasil
 - » Ministério da Cultura
 - » Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais
 - » Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte
 - » Circuito Cultural Praça da Liberdade
 - » Departamento Regional do Sesc em Minas Gerais
 - » Departamento Regional do Sesc em São Paulo
 - » Observatório Itaú Cultural
 - » Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (Ipea)
 - » Instituto Kairós
 - » Fundação Garibaldi Brasil – Rio Branco
 - » Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig)
 - » Fundação Clóvis Salgado
 - » Fundação ArcelorMittal
 - » Instituto Cultural Usiminas
 - » Rede U40 Brasil

Na atualidade, o ODC atua de forma integrada da seguinte forma:

FORMAÇÃO

- **CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO CULTURAL - UEMG**
- **CURSO INTRODUTÓRIO E DESENVOLVIMENTO EM GESTÃO CULTURAL**
- **OFICINAS, COMUNICAÇÃO E DIVERSIDADE CULTURAL**

INFORMAÇÃO

- **SITE**
- **REDES SOCIAIS**
- **BOLETIM MENSAL**
- **REVISTA SEMESTRAL**
- **SEMINÁRIOS/EVENTOS**

PESQUISAS EM ANDAMENTO

- **MEDIAÇÃO EM INSTITUIÇÕES DE ARTE E CULTURA E A DIVERSIDADE CULTURAL: UM ESTUDO COMPARATIVO**
- **PARTICIPAÇÃO SOCIAL, PROCESSOS DE CONSULTA E DELIBERAÇÃO PÚBLICAS NAS INTERFACES DA CULTURA E DA COMUNICAÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO COMPARATIVA A PROCESSOS NO NÍVEL NACIONAL, ESTADUAL E MUNICIPAL CNPQ**
- **COMUNICAÇÃO E CULTURA: UM ESTUDO SOBRE A PARTICIPAÇÃO SOCIAL E AS PROPOSIÇÕES EM PROCESSOS DE CONSULTA E DELIBERAÇÃO PÚBLICAS CNPQ**
- **A CONVENÇÃO DA UNESCO E AS POLÍTICAS PARA A DIVERSIDADE CULTURAL NO ESPAÇO LATINO-AMERICANO**

Considerações finais

Para a organização dos debates da mesa-redonda Observatórios Culturais: Ações e Perspectivas, do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais, que deu origem a este texto, foram propostas algumas questões que deveriam ser enfrentadas a partir das experiências dos distintos observatórios representados.

Quanto ao conceito de observatório, como tratado na parte inicial deste texto, trabalhamos com a perspectiva de que eles são estruturas dinâmicas de trabalho que articulam informação e formação por meio de pesquisas aplicadas e do compromisso com a transparência e a democratização do conhecimento. Para tanto, constituem-se como um conjunto de ações de mediação desenvolvidas por meio de atividades tecno-informacionais e que procuram contribuir para a efetivação das potencialidades e superação dos limites da chamada sociedade da informação.

No que se refere ao papel social dos observatórios, o ODC é pensado como um lugar em que se processam e transformam informações, de forma plural e compromissada com o conhecimento e com os direitos culturais (BARROS, 2007). Observatórios contribuem para a democratização do acesso à informação e ao conhecimento e, dessa forma, colaboram para o exercício da participação social e da análise crítica sobre as políticas, os programas e as ações que afetam a vida pública. Para tanto, sua relação com o Estado deve ser tanto de parceria, quando chamado a realizar alguma atividade complementar às suas funções, quanto de autonomia, de forma a contribuir para a objetividade e a confiabilidade de suas produções.

Medir os impactos gerados pela opção na articulação entre informação, formação e produção de conhecimento não é nada fácil, em razão da quantidade de alunos diretos e participantes indiretos em nossas ações, além dos acessos, usos e apropriações dos materiais organizados e disponibilizados. De forma mais intuitiva que científica, pode-se afirmar que os egressos dos cursos sempre responderam positivamente às avaliações de processos e de final dos cursos, reconhecendo a pertinência dos conteúdos e a qualidade das ações e dos professores protagonistas. Também é possível afirmar a efetividade das ações de estruturas como essas, na medida em que o número de seguidores e usuários do site e nas redes sociais é significativo e crescente.

A perspectiva mais notável e deliberada do ODC é a de se constituir como uma rede informal de pessoas, especialistas ou não, que, por diferentes meios e caminhos, procuram se engajar na proteção e na promoção da diversidade cultural. Esta é a potência buscada pela ONG e pelo grupo de pesquisa: atuar como uma espécie de roteador que recolhe, trata e distribui informações.

Na atual conjuntura econômica e política, entende-se como principais desafios para a existência, manutenção e ampliação das atividades de observatórios e, especificamente, do ODC:

- o acesso ao financiamento acadêmico e ao fomento não acadêmico de forma mais continuada, dado que, na atual configuração brasileira, os projetos são de renovação anual, o que prejudica a perspectiva de continuidade e permanência;
- a necessidade de criar uma espécie de rede de observatórios, de forma a garantir o compartilhamento de experiências, técnicas e suportes de pesquisa e formação;

- dada a natureza das atividades de observatórios, é de grande importância a suspensão ou a diminuição de cargas tributárias para a aquisição de equipamentos e softwares essenciais para a realização de suas atividades;
- por fim, o acesso gratuito e continuado aos meios de comunicação, de forma a garantir a expansão e consolidação de suas atividades.

Referências bibliográficas

BARROS, José Márcio. "Observatório da Cultura: entre o Óbvio e o Urgente". In: *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 2, 2007.

CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura. A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WERTHEIN, Jorge. "A Sociedade da Informação e seus Desafios". In: *Ci. Inf.*, Brasília, v. 29, n. 2, maio/ago. 2000, p. 71-77.

PARTE II

TERRITÓRIOS

JORGE LUIZ BARBOSA

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM

LAURA BEZERRA

TAIANE FERNANDES

ANA PAULA DO VAL

LUCIANA PIAZZON BARBOSA LIMA

MARIA CAROLINA DE VASCONCELOS E OLIVEIRA

E VIVIANE CRISTINA PINTO

A FAVELA NA POLÍTICA CULTURAL DO RIO DE JANEIRO

Jorge Luiz Barbosa¹

A cidade é a expressão da pluralidade de experiências afetivas, existenciais e estéticas. Todavia, a padronização cultural retira da cidade a criatividade necessária para inventar desejos, emoções e convivências. Enquanto a homogeneização das práticas socioculturais enfraquece o significado do viver na presença do outro, a diferença teimosamente demonstra a pluralidade da cultura em suas múltiplas possibilidades de inventar sociabilidades. Diante das condições sociopolíticas do ato de produção da cultura no mundo contemporâneo, torna-se necessário, de modo inadiável, colocar o debate da cultura em um campo mais complexo e superar o seu tratamento hegemônico como bem e/ou serviço que tem se prestado à mercantilização da vida pública e ao esvaziamento de experiências subjetivas compartilhadas.

A cidade do Rio de Janeiro é celebrada pelo seu cosmopolitismo cultural e sua importância nos roteiros turísticos internacionais. Não é ocioso lembrar que as práticas estéticas populares têm um papel decisivo na identidade cultural da metrópole carioca. E entre elas se destacam o Carnaval, o samba, o futebol e, mais recentemente, o charme, o funk e o hip-hop. Expressões notoriamente associadas a territórios populares urbanos, especialmente às favelas, mas que os transbordam para doar ao Rio de Janeiro a legenda nacional e internacional de cidade maravilhosa (BARBOSA, 2010).

Apesar dos estereótipos de pobreza e dos estigmas de criminalização que ainda marcam as favelas, a riqueza de suas expressões estéticas e de seus modos de afirmar a sua pluralidade cultural é admirável. Essas são as conclusões da pesquisa qualitativa sobre práticas e hábitos culturais realizada pelo Observatório de Favelas em cinco favelas cariocas (Complexo do Alemão, Complexo da Penha, Cidade de Deus, Manguinhos e Rocinha)² no ano de 2013. Embora não sejam definidas por uma elaboração nos padrões da produção hegemônica, os repertórios culturais das favelas geram obras em redes de sociabilidade que inventam, integram e renovam experiências estéticas urbanas. É com essa pegada que colocamos em destaque as favelas como expressão da riqueza cultural do espaço urbano contemporâneo e, sobretudo, analisamos como apontam caminhos possíveis de um projeto de encontros generosos, fraternos e solidários, tendo a relação entre cultura e cidade como uma de suas principais mediações.

A condição urbana da cultura

A cidade se tornou o centro da produção cultural da modernidade. Pode-se argumentar que o espaço urbano, ao concentrar equipamentos (museus, teatros, cinemas, universidades, parques, estádios) e produtos tangíveis e intangíveis (sonoros, visuais, picturais, memoriais), responde pela realização dos mercados de produção e consumo cultural.

¹ Diretor do Observatório de Favelas e professor da Universidade Federal Fluminense (UFF). Contato: jorge@observatoriodefavelas.org.br.

² Projeto Solos Culturais (2013), desenvolvido pelo Observatório de Favelas e realizado com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e da Petrobras.

Entretanto, para que a cidade continue como um espaço privilegiado da criação e da comunicação da cultura, é preciso que a pluralidade de concepções, práticas e hábitos ganhe representatividade social e reconhecimento político.

Os atos de invenção e de reprodução da cultura não estão dissociados. Eles se encontram em relações recíprocas de tensão e, de modo mais específico, desafiam o próprio devir do significado da cultura na sociedade urbana. A própria cidade, como espaço de encontros contraditórios, responde pelo conflito homogeneidade/pluralidade de marcações simbólicas, uma vez que revelam aproximações e distanciamentos entre sujeitos portadores de juízos, valores e pertencimentos que definem as condições sociopolíticas de realização urbana da cultura.

É bem verdade que os meios de produção, circulação e consumo cultural têm se expandido consideravelmente, sobretudo a partir da difusão de tecnologias de informação e de comunicação. Isso provoca novas condições de percepção e recepção que anulam fronteiras físicas mais ou menos rígidas do passado. Enlaces, tensões, hibridismos e colagens culturais passaram a fazer parte de nosso cotidiano de modo mais intenso e plural, mergulhando nossas vidas em experiências múltiplas de intersubjetividades características do período de compressão do tempo e do espaço (HARVEY, 1992).

As relações entre cultura e cidade são múltiplas e, no período contemporâneo, assumem dimensões cada vez mais complexas. Como assegura Canclini, as cidades já não são mais espaços culturais monolíticos e fechados, mas, sim, espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional (2007, p. 153). Não é sem razão que a cultura adquiriu um papel de centralidade na vida social urbana e se inscreveu em um amplo campo de disputas de significado para diferentes agentes (Estado e mercado), atores (movimentos e instituições da sociedade civil) e sujeitos sociais (criadores e consumidores).

É nesse cenário que gestores e planejadores atuam para conferir às cidades as condições de competitividade global. Para tanto, faz-se imprescindível um conjunto de investimentos públicos e privados em comunicação, segurança e mobilidade adequados ao empresariamento urbano. É justamente nesse contexto da política urbana em curso que as cidades podem disputar posições, em termos de investimentos para a instrumentalidade material e para a especialização funcional de suas espacialidades (HARVEY, 2005), não somente para ampliar sua capacidade produtiva, mas também para alcançar a competitividade que as potencialize como objetos de consumo.

Todavia, é preciso que as cidades se apresentem como espaços atrativos, estimulantes e agradáveis para empreendimentos corporativos. É sob esse viés que a cultura assume um papel fundamental na economia política urbana da contemporaneidade:

[...] convém a necessidade de realizar estas atuações mediante “produtos” como, por exemplo, programas de construção de hotéis, campanhas promocionais de ofertas turísticas integradas, projetos culturais, venda de imagem de cidade segura e atrativa, campanhas específicas de atração de investidores e congressistas (BORJA & CASTELLS, 1997, p. 192).

Torna-se imperioso dotar os lugares de identidades culturais que demonstrem um diferencial, ou uma raridade, diante do concerto de homogeneização das cidades. Exposições artísticas, eventos esportivos e *clusters* turísticos

se tornaram recorrentes na disputa global entre as metrópoles. A cultura como espetáculo é a marca do processo das intervenções urbanas focalizadas e inclusive estabelece processos de despossessão, em que grupos sociais são excluídos de seus territórios de morada:

Os equipamentos culturais, que frequentemente são acionados como instrumentos para a “revitalização”, são os ícones do chamado processo de “gentrificação cultural”, ou seja, “um enobrecimento ou emburguesamento das atividades culturais urbanas” (VAZ & JACQUES, 2003, p. 133).

É nesse sentido que a atual produção do espaço social torna a cidade um objeto de consumo, cujo dispositivo de realização é a estetização dos lugares conferida pelos empreendimentos culturais públicos e privados. Essa estratégia vem radicalizando desigualdades socioeconômicas sem ocultar o seu propósito de afirmar o mercado globalizado de produção de bens e serviços simbólicos para novos domínios exclusivistas de consumo cultural e turístico.

Como relembra Slater (2002), a cultura do consumo designa um acordo social mediado pelo mercado, e se realiza através de jogos de criação, incorporação e difusão de imagens simbólicas que cada lugar da cidade passa a ter. Nessa mesma perspectiva, Beatriz Sarlo também considera que “os bairros ricos configuraram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas” (SARLO, 1997, p. 14).

Na construção de uma renovada imagem urbana, entram em cena a cultura, o turismo e a segurança como meios de promoção empresarial, sobretudo com a intenção de difundir representações discricionárias em consonância com uma complexa rede de interesses que envolve incorporadores imobiliários, empresas financeiras, corporações de construção civil, estúdios de design arquitetônico e o próprio poder público em suas distintas instâncias de gestão e intervenção urbana. Trata-se, portanto, de um processo sociopolítico que vem se constituindo como argamassa de ressignificação das cidades, sobretudo com a acirrada competição global em que mergulharam.

É nesse cenário urbano que gestores e planejadores atuam para conferir às cidades as condições de competitividade global. Para tanto, torna-se imprescindível um conjunto de investimentos públicos e privados em comunicação, segurança e mobilidade adequados ao empresariamento urbano. Há, portanto, uma política urbana em curso que faz das cidades um espaço de investimentos para a instrumentalidade material e para a especialização funcional dos lugares, não somente para ampliar sua capacidade produtiva urbana, mas também para alcançar a competitividade global que modela as cidades como objetos de consumo do mercado.

A imperiosa mudança urbana em causa é simultânea à apropriação do intangível. A busca por autenticidade cultural das cidades faz com que determinados repertórios até então considerados marginais ao *mainstream* do gosto e do gozo estético possam ser capturados pelo mercado como signo de diferenciação qualificada da cidade. Como alertam Hall e Mellino (2001), o “popular”, o “periférico” e o “negro” são designações que sempre carregaram uma forte conotação de autenticidade e, na atualidade, passam a ser expostas cada vez mais como objetos de consumo de massa e seus territórios de realização são tomados como espetáculos de identidades culturais.

Desse modo, a apropriação do intangível passa a contribuir não somente para o mercado de consumo de bens cul-

turais, mas também da própria cidade, agora tratada como espetáculo, sobretudo a partir de valorizações subjetivas que incorporam o ethos popular³ à afirmação de uma imagem de espaço criativo, diverso e aberto a inovações.

É nesse contexto urbano de contradições e conflitos que a cultura se inscreve como central na disputa política do espaço socialmente produzido, para além do debate da distinção de capitais simbólicos que estabelecem posições de supremacia e privilégio de classes, grupos e indivíduos na sociedade urbana. Esse é o campo de forças simbólicas e práticas políticas no qual se insere o nosso debate sobre o papel das favelas no âmbito das políticas culturais, na particularidade da cidade do Rio de Janeiro.

A cultura em territórios plurais

Considerarmos que a cultura é muito mais do que um conceito normativo empregado para definir distinções entre práticas sociais ou mesmo de produção/consumo de bens estéticos. A cultura diz respeito às vivências concretas dos sujeitos no ato de conceber e conhecer o mundo, a partir das semelhanças e diferenças que são construídas em suas histórias de existência.

Pode-se afirmar, então, a cultura como produto do encontro de saberes e fazeres na pluralidade da vida social. Portanto, devemos considerar que ela se constrói do movimento próprio das relações dos indivíduos entre si e com a experiência de realização da vida. Com isso, ela promove a significação do ser-no-mundo.

Se a pluralidade das culturas urbanas resulta de cenários de diferença, é possível afirmar que a produção e o consumo cultural são próprios às trocas simbólicas em redes de sociabilidade. Todavia, como podemos afirmar a cultura como ato e potência da diferença em espaços socialmente ordenados em hierarquias de consumo de bens simbólicos, geralmente fundados em arbítrios de superioridade social (e, não raras vezes, racial)? Para enfrentar esse desafio, é preciso incorporar as invenções, as linguagens, os costumes e as práticas que nos mantêm e nos transformam como seres do mundo: isto é, a cultura que pulsa no território.

Consideramos que as existências sociais são culturalmente construídas, as demarcações espaço-temporais emergem como forças vitais que fundam as diferenças de gostos, estilos, hábitos, crenças e costumes. Nesse percurso, estamos estabelecendo uma nítida relação entre o fazer da cultura em sua expressão territorial, uma vez que o território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida (SANTOS, 2002, p. 10).

No território estão as cristalizações de símbolos, memórias e valores que encarnam o sentido da cultura. E é por meio da apropriação do território que se geram usos e estilos, em combinações de maneiras de fazer e invenções do saber inscritas em posições, disposições e recepções culturais socialmente construídas. É no território que a cultura ganha sua dimensão simbólica e material e abre as possibilidades de sua apropriação como conceito e de sua visibilidade como prática social (BARBOSA, 2006).

³ Roger Chartier qualifica o popular como uma relação de intersubjetividade produtora de um modo de utilizar imagens, normas e objetos em circulação na sociedade, mas que são recebidos, traduzidos e elaborados sob processos diversamente criativos (CHARTIER, 1995).

Por outro lado, não devemos considerar o território como um recorte de chão fechado em si mesmo e com fronteiras absolutamente rígidas ou impermeáveis. O território deve ser percebido e vivido a partir de franjas porosas, por onde as relações de troca de ideias, de valores, de práticas e de objetos se realizam em intensidades diversas. Reconhecer franjas de comunicação entre culturas e territórios significa afirmar que a circularidade de produtos, práticas e imaginários é indispensável para o enriquecimento de sociabilidades e, sobretudo, para um projeto de cidade democrática, uma vez que a cultura é uma construção que permite aos seres humanos interrogar o seu cotidiano e projetar-se na direção do futuro.

É nessa perspectiva que, ao buscarmos a identidade de um território ou de um lugar na cidade, certamente a encontraremos como interseção de práticas e espaços que superam a noção de localidade e de comunidade como experiências fixas e essencialistas. Abordamos, então, o tema da partilha do sensível em sua dimensão espacial enunciada por J. Rancière:

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce [...]. Define-se o fato de ser o visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009 p. 16).

Estão em causa as hierarquias impostas ao ato da produção, da distribuição e do consumo cultural. De um lado, emergem as relações horizontais de produção e apropriação da cultura, por meio das quais as fronteiras territoriais se tornam porosas, portanto, permeáveis à comunicação de experiências e à incorporação do diferente em sua presença legítima. E, de outro, as relações verticais, definidas pelo status social e pela distância territorial, que constituem indivíduos e coletivos (grupos e classes) exclusivistas de produção e consumo cultural em padrões de não compartilhamento de bens simbólicos (BARTH, 2000, p. 128).

A cidade aparece como um campo de forças simbólicas que se reproduz por meio de práticas de aproximação e distanciamento entre sujeitos corporificados em seus territórios de existência. É nesse sentido que Hillier e Hanson (1984) asseguram que a cultura de uma sociedade é decisiva na produção e na organização social do espaço da casa, da rua e da cidade. Esse papel de mediação na relação dos sujeitos sociais com o espaço reserva à cultura uma condição de centralidade na ação política no contemporâneo, especialmente no que diz respeito às disputas de significação da cidade. Em palavras mais contundentes, a cultura está definitivamente inscrita nas lutas pelo direito à cidade.

A favela como território de reinvenção da cultura urbana

A padronização da produção e do consumo cultural retira da cidade a criatividade necessária para inventar o futuro no presente, uma vez que a homogeneização das práticas culturais reduz a convivência e o aprendizado sociocultural proporcionados pela presença do diferente. Portanto, as cidades contemporâneas nos colocam o desafio de construir reconhecimentos da diferença sociocultural como um valor da sua própria existência na atualidade e o que desejamos para o nosso amanhã.

É o caso da cidade do Rio de Janeiro, que é celebrada em suas notórias marcações culturais e turísticas e cujo emblema “cidade maravilhosa” parece ser sua síntese incontestável. Todavia, não há dúvida de que os elementos culturais populares têm um papel decisivo, e igualmente ambíguo, na construção das lendas imaginárias da cidade, sobretudo as que emergem da pluralidade criativa das favelas.

Embora reúnam signos marcadores da cultura carioca, as favelas são ainda consideradas territórios carentes, miseráveis e violentos. Tais expressões reduzem a vida social das favelas e, de modo mais incisivo, não reconhecem a pluralidade cultural desses territórios populares, criminalizando práticas artísticas como o funk e o hip-hop (BARBOSA & GONÇALVES, 2013).

Apesar dos estigmas da pobreza e da violência que ainda marcam as favelas, é inegável a riqueza de suas expressões estéticas e seus modos significativos de representar e afirmar a sua diferença cultural. Nesse sentido, a cultura não é vivida exclusivamente por meio de objetos ou artefatos, mas, sim, como ação, expressivamente relacional, corpórea e intersubjetiva, pois exprime percursos, memórias, valores e projetos de vida.

Em uma primeira mirada sobre as favelas, não identificamos equipamentos de distinção do gosto e do consumo cultural – museus, cinemas, bibliotecas, teatros etc. – que sejam emblemas hegemônicos do cultivo civilizador. Isso não significa que as favelas não sejam lugares de vivências e invenções estéticas. Suas ruas, praças, becos e esquinas transbordam repertórios imagéticos que trazem universos outros do fazer da cultura.

Então, falamos de sujeitos e práticas criativas com suas cores grafitadas, suas sonoridades multiplicadas, seus bailados de corporeidades e suas memórias figuradas em cenas de identidades em movimento, ou seja, a construção contínua de relações de intersubjetividade que inventam possibilidades outras de sociabilidade na cidade:

[...] os pobres abrem um debate novo, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e coisas já presentes, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações e novas normas de vida social (SANTOS, 2002, p. 326).

É o sentido da inventividade estética popular que faz de praças, ruas, becos, muros e escadarias o espaço de representações visuais de desejos, promessas e memórias, coloridamente esculpidas com pincéis e sprays. É assim que a polifonia ganha espacialidade em bares, biroskas, restaurantes, clubes e salões para se tornarem cenas de samba, forró, rock, hip-hop, charme e funk. As lajes se tornam coberturas para os sabores da feijoada na roda de pagode, ou então tablados para a encenação de peças teatrais e a exibição de filmes. De um lado da calçada, os salões de beleza esculpem penteados afro para afirmação de pertencimentos. E, de outro, as *lan houses*, barracas de camelôs e biroskas se tornam iconografias desafiadoras de temporalidades diferenciais vividas no território. Enquanto tudo isso acontece, celulares, iPads, iPhones e tablets sintonizam as favelas com a velocidade global. São encontros, percursos e projetos compartilhados porque habitam um mesmo território de pertencimentos na complexidade da vida urbana. Há, portanto, um catálogo vívido de múltiplos estilos, linguagens, tradições e inovações nas favelas como riqueza cultural da própria cidade, embora seja notoriamente desprovida de equipamentos públicos de qualidade.

O mercado de consumo urbano tem adentrado com voracidade nas favelas, prometendo a felicidade com seus

objetos de prestígio social. Descoberta há muito tempo pelo mercado, a favela hoje é reconhecidamente um território de consumidores das classes C e D, que são tratados como público-alvo de distintas empresas para a expansão de vendas de mercadorias mais sofisticadas (bens eletrônicos, roupas e calçados de marcas, cervejas artesanais e cremes naturais), e não só as vinculadas ao consumo imediato⁴.

A própria imagem da favela se tornou um produto de consumo para o turismo internacional de aventuras, e até mesmo para emprestar ambiência de realidade às produções cinematográficas e televisivas⁵. E, como lócus privilegiado da invenção da cultura popular, a favela é muitas vezes tratada como celeiro de talentos (descartáveis) e fonte de culturas extraordinárias (versão atualizada do exótico). Estereótipos da lógica consumista do mercado que buscam incessantemente retirar dos territórios populares o intangível – ou seja, as suas identidades simbólicas – e transformá-lo em commodities espetaculares de consumo.

Curiosamente, os objetos e as imagens de consumo são muitas vezes traídos em suas finalidades mercantis objetivas nas favelas, sobretudo quando são retraduzidos e reinventados em seus usos. O celular é tomado como dispositivo de produção estética de autorrepresentação visual e sonora por parte dos jovens. Os computadores são mobilizados como instrumentos de comunicação compartilhada entre os jovens (notadamente por meio de Facebook, Instagram, chats)⁶. Onde o sentido único parece se instaurar observamos sua transformação em dobraduras de apropriações e, não raramente, em processos de mobilização de atos e linguagens afirmativas de pertencimentos ao território e de novas posições de sujeitos na cena cultural urbana.

Estamos diante de um jogo de disposições complexas entre o mercado de produção e consumo de signos culturais, tendo em seus rebatimentos territoriais de recepção criativa uma possibilidade de afirmação das narrativas de si como disputa no imaginário urbano:

As favelas, a partir do momento em que capturam para si o uso de ferramentas midiáticas, produzem um discurso de si. Essa prática discursiva tende a alterar o imaginário urbano, para além dos registros etnográficos, sociológicos e jornalísticos como modelos narrativos e interpretativos de seu modo de vida. A captura das tecnologias midiáticas por parte das camadas populares demanda um novo tipo de escuta social. O modo como o discurso da favela – do popular, portanto – vem sendo produzido é através da autogestão de processos comunicacionais, em que os modos expressivos não são apenas as ferramentas da cultura (o corpo, a camiseta, a música, o grafite, enfim, as tradições reinventadas no espaço urbano), mas também a mediação dos diversos processos culturais (GUSHIKEN, 2008, p. 4-5).

Apesar da pluralidade de seus modos narrativos e das formas inovadoras de suas interpretações, os criadores de cultura das favelas enfrentam desafios permanentes para sua afirmação na cena estética urbana, incluindo a desigual repartição de financiamento da produção e da comunicação de suas ações, mesmo quando se trata da democracia

⁴ Diversas empresas definem táticas de marketing e de vendas para os moradores de favelas. Empresas de bens eletrônicos sofisticados (televisores, computadores, tablets, celulares) e empresas de cosméticos (incluindo os cremes, xampus e maquiagem para negras e negros).

⁵ Filmes comerciais (vide *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite I e II*), novelas e programas de televisão ganharam repercussão nacional e internacional e, é claro, muito dinheiro ao encenar a vida das favelas, sobretudo os que colocaram a violência urbana em destaque.

⁶ A apropriação e o uso de tecnologias de informação e comunicação afirmam a visibilidade do jovem de origem popular, geralmente estigmatizado e desconhecido na cidade. Esse processo significa, por outro lado, uma possibilidade formidável de ampliação de sua experiência de tempo/espaço, uma vez que sua mobilidade urbana é reduzida e constringida por situações econômicas, sociais e raciais (BARBOSA, J. L.; DIAS, C. G., 2013).

competitiva dos editais públicos do Estado e/ou da responsabilidade social de empresas que atuam no campo da cultura.

Em nossa investigação no universo de 400 entidades que promovem atividades culturais em cinco favelas cariocas (Complexo do Alemão, Complexo da Penha, Cidade de Deus, Mangueiras e Rocinha), verificamos que em grande parte são organizações da sociedade civil que se fazem presentes na produção e na comunicação cultural em favelas (Quadro 1).

TIPO DE ORGANIZAÇÃO	COMPLEXO DO ALEMÃO		COMPLEXO DA PENHA		CIDADE DE DEUS		MANGUEIRAS		ROCHINA	
	Frequência (F)	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Organização não governamental	36	32,7	13	28,9	17	27,4	9	13,8	26	21,7
Organização informal da sociedade civil	27	24,5	5	11,1	17	27,4	8	12,3	29	24,2
Instituição pública	23	20,9	4	8,9	1	1,6	9	13,8	10	8,3
Instituição privada	14	12,7	8	17,8	8	12,9	9	13,8	32	26,7
Artista ou produtor cultural individual	10	9,1	14	31,1	17	27,4	27	41,5	20	16,7
Instituições religiosas	-	-	1	2,2	2	3,2	3	4,6	3	2,5
Total	110	100	45	100	62	100	65	100	120	100

Quadro 1: Tipo de Organização Cultural. Fonte: Observatório de Favelas, projeto Solos Culturais, 2013.

Instituições da sociedade civil local, embora representem a maior parte das organizações promotoras de cultura em favelas, tornam visível uma imensa distinção de investimentos no que concerne à realização de suas atividades. Tal situação não resulta apenas das suas limitações organizativas e exigências burocráticas, jurídicas e administrativas, que impediriam – ou reduziriam – a participação em editais e na recepção de recursos públicos, mas, sim, de classificações que hierarquizam o fazer da cultura na cidade. Há, na verdade, um regime seletivo que opera com referências subjetivas definidoras da política cultural do mercado e do Estado e implicam formas de não reconhecimento de estilos e das práticas culturais presentes em favelas no escopo das políticas governamentais e dos programas de fundo privados.

Não é sem razão que mais de 50% das instituições investigadas se sustentam com recursos próprios, geralmente insuficientes para manter e/ou oferecer continuidades às suas atividades artísticas e culturais (Quadro 2). Fato que conduz à invenção permanente de ações para sustentabilidade de seu trabalho, mesmo quando se trata de garantir atividades esparsas e descontínuas.

TIPO DE FINANCIAMENTO	COMPLEXO DO ALEMÃO		COMPLEXO DA PENHA		CIDADE DE DEUS		MANGUINHOS		ROCINHA	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Doações	-	-	4	8,9	-	-	-	-	-	-
Empresa	9	8,2	-	-	6	9,7	-	-	3	2,5
Governamental	10	9,1	8	17,8	1	1,6	12	18,5	10	8,3
Governamental e não governamental	1	,9	-	-	5	8,1	1	1,5	-	-
Instituições religiosas	1	,9	-	-	-	-	2	3,1	-	-
Não governamental	6	5,5	-	-	-	-	2	3,1	12	10,0
Não possui recurso	11	10,0	3	6,7	5	8,1	-	-	20	16,7
Próprio	68	61,8	29	64,4	34	54,8	46	70,8	60	50,0
Próprio e empresas	1	0,9	-	-	4	6,5	-	-	-	-
Próprio e governamental	-	-	1	2,2	4	6,5	1	1,5	-	-
Próprio e não governamental	2	1,8	-	-	1	1,6	1	1,5	-	-
Próprio, governamental e empresa	-	-	-	-	2	3,2	-	-	-	-
Próprio, empresa, governamental e não governamental	1	0,9	-	-	-	-	-	-	-	-
Total	110	100	45	100	62	100	65	100	120	100

Quadro 2: Tipo de Financiamento. Fonte: Observatório de Favelas, projeto Solos Culturais, 2013.

As potências criativas e socializadoras das organizações comunitárias são limitadas por força do não reconhecimento de seu trabalho como empreendimento cultural relevante e/ou de seu prestígio social limitado para ser incorporado à imagem de empresas e do próprio marketing político estatal. Curiosamente, são essas atividades de baixo ou nenhum financiamento público e/ou privado que possuem maior longevidade entre as atividades nas favelas investigadas (Quadro 3).

TEMPO DE ATUAÇÃO	COMPLEXO DO ALEMÃO		COMPLEXO DA PENHA		CIDADE DE DEUS		MANGUINHOS		ROCINHA	
	F	%	F	%	F	%	F	%	F	%
Até 6 meses	6	5,5	4	8,9	4	6,5	6	9,2	9	7,5
Entre 6 meses e 1 ano	14	12,7	5	11,1	5	8,1	9	13,8	7	5,8
Entre 1 ano e 2 anos	23	20,9	10	22,2	6	9,7	7	10,8	2	1,7
Entre 2 anos e 5 anos	19	17,3	8	17,8	11	17,7	11	16,9	20	16,7
Mais de 5 anos	47	42,7	18	40,0	36	58,1	31	47,7	82	68,3
Não respondeu	1	9	-	-	-	-	1	1,5	-	-
Total	110	100	45	100	62	100	65	100	120	100

Quadro 3: Tempo de Atuação. Observatório de Favelas, projeto Solos Culturais, 2013.

Apesar das imensas dificuldades de financiamento e continuidade da produção cultural, são diversas a linguagens culturais mobilizadas criativamente nas favelas. Organizações, coletivos e indivíduos inventam conceitos e práticas em diferentes linguagens estéticas. Nas entrevistas sobre práticas culturais realizadas com 2 mil jovens residentes nas favelas anteriormente identificadas, observa-se a pluralidade de práticas estéticas que caracteriza aqueles territórios como potências de criação inovadora da produção cultural urbana (Quadro 4).

CRIAÇÃO ARTÍSTICA	COMPLEXO DO ALEMÃO (%)	COMPLEXO DA PENHA (%)	CIDADE DE DEUS (%)	MANGUINHOS (%)	ROCINHA (%)
Música	59,6	57	58,2	72,0	38,9
Fotografia	7,5	1,4	5,2	3,2	3,7
Vídeo	0,9	0,4	2,7	0,6	0,9
Grafite	10,0	12,9	8,2	4,0	15,1
Dança	5,6	9,7	12,3	14,5	17,3
Artes plásticas (pintura e escultura)	0,3	1,4	1,1	1,4	3,1
Literatura	0,6	1,4	0,3	0,6	0
Teatro	1,6	11,8	5,7	1,4	8,5
Outros	13,8	3,9	6,3	2,3	12,5

Quadro 4: Criação Artística. Fonte: Observatório de Favelas, projeto Solos Culturais, 2013.

O destaque maior das entrevistas é, sem dúvida, o envolvimento dos jovens com a música. Todavia, é inegável a multiplicidade de linguagens de criação estética presentes nas favelas: do Sarau Poético Musical de Manguinhos ao Circuito Cultural do Alemão; do Cineclube da Cidade de Deus ao Teatro na Laje da Penha e à Escola de Surf na Rocinha. Por outro lado, a apropriação de novas tecnologias e de novos instrumentos digitais de produção simbólica (câmeras fotográficas e de filmagem, e até mesmo celulares) significa a construção de repertórios estéticos para além das experimentações mais comuns em favelas e indica a constituição de novas modalidades de produção de representações, narrativas e imagens que dispensam seus notórios dublês. Filmes documentários e de ficção, videografias e exposições fotográficas se tornam marcas de excelência de apropriação de dispositivos digitais e traduzem a afirmação da estética popular no cenário cultural da cidade.

Esses diferentes repertórios se entrelaçam em espaços de fruição notadamente coletivos e comuns. São os espaços de sociabilidade – praças, ruas, quadras esportivas, bares, salões de festas de igrejas, escolas e *lan houses* – que aparecem como o principal recurso para o compartilhamento de experiências artísticas nas favelas estudadas. Há, portanto, cenas culturais que inventam o sentido da arte como uma experiência de sociabilidade em espaços comuns, sobretudo porque seu modo de realização possui uma necessária dimensão pública (Quadro 5).

ESPAÇOS COMPARTILHADOS	COMPLEXO DO ALEMÃO (%)	COMPLEXO DA PENHA (%)	CIDADE DE DEUS (%)	MANGUINHOS (%)	ROCINHA (%)
Escolas	16,6		20	23,7	13
Organização da sociedade civil	5,7	10,7	6,7	1,3	6,3
Escola de samba/blocos carnavalescos	8,7	19,8	22,4	23,9	7,2
Igrejas	17,1	28,6	24,4	23,1	11,9
Associações de moradores	5,2	8,9	5,4	10	4,1
Clubes esportivos	7,3	13,9	7,5	9,9	12
Ruas	33,2	37,5	35,9	33,6	27
Organizações governamentais	4	6,9	5,7	6,4	2,8
Praças	27	36,3	28,2	27,7	17,8
Quadras	24,5	32,8	30,5	29,4	16,3
Outros	5,9	3,5	7,0	12	5,4

Quadro 5: Espaços de Atividades Culturais. Fonte: Observatório de Favelas, projeto Solos Culturais, 2013.

A rara presença de equipamentos de arte e cultura estatais e/ou privados em favelas, associada à baixa mobilidade de seus jovens e adultos na cidade, faz com que os grupos culturais inventem modos de apropriação de espaços em sua dimensão pública. Reafirmam-se tradições de construção de cenas culturais amplamente inseridas no cotidiano dos moradores, como mediações simbólicas que afirmam pertencimentos territoriais⁷. Não se trata, portanto, de identidades fixadas em signos que fazem a si mesmos ou que se tornam autorreferentes, mas, sim, da mobilização de estratégias que afirmam estilos de ser-no-mundo da vida. Há, portanto, uma profunda diferença entre o que definimos como fruição estética compartilhada, presente nas favelas, e o consumo individual de bens culturais distintos nos espaços formais da cidade.

A pluralidade das invenções estéticas nas favelas não se configura como uma recusa radical ou resistência genuína ao neoliberalismo que assalta a cidade. Estão além das simplificações ideológicas e/ou românticas de luta contra o capitalismo, uma vez que significam um modo de produção da cultura que se afirma pela existência de pertencimentos ao território, porém, com investimentos em relações mais amplas de comunicação com o conjunto da cidade. Revistas, programas de televisão e rádio, milhares de CDs comercializados; romances e poesias ganhadores de mercados editoriais; produção audiovisual que arrebatou prêmios nacionais e internacionais; clipes do chamado passinho do menor com milhares de visualizações no YouTube; bailes de funk, de charme e de forró atraindo diferentes galeras; e batalhas de hip-hop que mobilizam seus rappers e bailarinos de rua; todos esses acontecimentos são expressões contundentes de uma cultura de massas que nasce na favela, mas a transborda, em misturas de alegrias, dramas, recusas, paixões e protestos que assumem perspectivas outras de apropriação estética do/no espaço urbano.

Nas favelas, as práticas culturais institucionalizadas ou não, individuais ou coletivas, autônomas ou vinculadas a grupos são modos plurais de manifestação de sujeitos concretos, que visam significar suas vidas e suas formas de lidar

⁷ As mediações simbólicas expressam modos de representações da realidade, resultantes do complexo processo pelo qual os significados são produzidos e comunicados entre pessoas de um mesmo grupo cultural (HALL, 1992).

com o cotidiano. São, na sua complexa composição, estéticas de atitude política que se revelam como referências fundamentais para as disputas de imaginário sobre o sentido da cultura e da própria cidade.

Considerações finais

As favelas são territórios plurais da criação cultural. O samba, a capoeira, o choro combinaram a dança e a música na gestualidade estética carioca. O funk, o hip hop, o rock e o forró atualizaram as marcas do mundo vivido de seus moradores. A recente produção no campo das artes visuais como o grafite, a fotografia e o vídeo inventam representações inovadoras e retraduzem pertencimentos à cidade. Todas essas e outras realizações demonstram a diversidade criativa das favelas como uma das mais importantes territorialidades de invenção da cena cultural urbana do contemporâneo.

Para além da inventividade que alimenta a cultura urbana, as favelas são cenas de estéticas de atitude que significam a conquista de visibilidade sociopolítica de desiguais no espaço público, uma vez que mobilizam reapropriações sociais da cidade radicalmente distintas das orientadas pela razão instrumental do capital e de suas máquinas de produção e consumo de bens simbólicos.

Em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde a cultura possui um papel de imensa relevância no seu imaginário urbano, a produção e a fruição estéticas estão inseridas em um campo de disputas pelos seus significados simbólicos instituintes. A pesquisa realizada no âmbito das cinco favelas confirmou que os seus criadores culturais entram nessa cena em condições muito desiguais em termos objetivos de financiamento, produção e difusão de bens simbólicos.

A sua superação das condições de desigualdade exige uma inflexão territorial das políticas públicas, pois é impossível conceber e aceitar a concentração desmedida na distribuição de equipamentos e financiamentos culturais em nossas cidades, especialmente os de responsabilidade do poder público. Trata-se, portanto, da formulação e execução de políticas públicas de cultura capazes de (re)conhecer territórios de múltiplas identidades e representações socioculturais na metrópole. E, como sua consequência direta, criar investimentos de valorização da diferença como matriz de nossa formação social, sobretudo ao promover encontros entre distantes e próximos como possibilidade do respeito à alteridade e da tessitura de acontecimentos artístico-culturais mediadores de sociabilidades transformadoras.

As favelas se inscrevem na cidade como uma potência da liberdade do tornar-se, do buscar ser algo que ainda não se é, de um presente atualizado a cada posicionamento em que deliberamos sobre nossas vidas, sobre nossos atos e sobre a qualidade social de nossos encontros na cidade. É nesse sentido que as experiências culturais em favelas devem ser referências decisivas para políticas públicas de democratização da produção e da fruição estética, especialmente porque enfatizam o protagonismo dos sujeitos sociais situados na intervenção cultural e artística no território. É nesse recorte que a cultura ganha seu horizonte como prática social e se vincula definitivamente ao debate sobre a mudança de significado da cidade como obra humana compartilhada.

Referências bibliográficas

- BARTH, F. *A análise da cultura em sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BARBOSA, J. L. “Considerações sobre a Relação Cultura, Território e Identidade”. In: *Interculturalidades*. GUELMANN, L. (Org.). Niterói: Eduff, 2006.
- _____. “Paisagens da Natureza, Lugares da Sociedade: a Construção Imaginária do Rio de Janeiro como Cidade Maravilhosa”. In: *Revista Biblos 3W*. Barcelona: Universidade de Barcelona, v. 15, n. 865, 25 mar. 2010.
- BARBOSA, J. L.; DIAS, C. G. (Org.). *Solos Culturais*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro/Petrobras/Observatório de Favelas, 2013.
- BORJA, J.; Castells, M. *Global y Local*. Madri: Taurus, 1997.
- CANCLINI, N. G. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CHARTIER, R. “Cultura Popular: Revisitando um Conceito Historiográfico”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 1995.
- GUSHIKEN, Y. “Usos Midiáticos na Constituição de Circuitos Culturais e Comunicacionais Populares Urbanos”. In: *E-com-pós*. Brasília, v. 11, n. 1, jan./abr. 2008.
- HALL, S.; MELINO M. *La Cultura y el Poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011.
- HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. São Paulo: DP&A Editora, 1. ed., 1992. Rio de Janeiro, 11. ed., 2006.
- HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- _____. “Flexible Accumulation through Urbanization: Reflections on “Post- Modernism” in the American City”. In: *Anti-pode*, v. 19, 1987.
- _____. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HILLIER, B.; HANSON, J. *The Social Logic of Space*. Cambridge: University Press, 1984.
- LEFÈBVRE, H. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.
- _____. *Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo*. São Paulo: Edusp, 2002.
- SLATER, D. *Cultura do Consumo & Modernidade*. Tradução: Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Nobel, 2002.
- SARLO, B. “Abundância e Pobreza”. In: *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1997.
- SILVA, J. S.; BARBOSA, J. L.; FAUSTINI, M. V. *O Novo Carioca*. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.
- SILVA, J. S. de; BARBOSA, J. L. *Favela: Alegria e Dor da Cidade*. São Paulo/Rio de Janeiro: Senac/X-Brasil, 2005.
- SODRÉ, Muniz A. C. *Claros e Escuros*. Vozes: Rio de Janeiro, 2000.
- RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- VAZ, L; JACQUES, P. “A Cultura na Revitalização Urbana – Espetáculo ou Participação?”. In: *Revista Espaço e Debates*. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos, v. 23, n. 43-44, jan./dez. 2003, p.129-140.

POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA 2011-2014

Antonio Albino Canelas Rubim¹

O duplo lugar de fala ocupado – pesquisador acadêmico e ex-secretário de Cultura da Bahia – colocou um bom desafio para a tessitura do texto. Diversas alternativas foram aventadas para obter o distanciamento muitas vezes exigido da análise dita científica. Todas elas pareceram forçadas e mesmo ilusórias. Melhor assumir os riscos e as ambiguidades da escritura, que expressa e revela essa duplicidade do lugar de fala. Esse envolvimento, de modo antagônico e simultâneo, nubla e ilumina o olhar. A experiência seduz a visão com seus encantos e interesses. Ela também conduz a visão a acontecimentos e detalhes que, sem ela, seriam inacessíveis. Este texto navega, inevitavelmente, entre bloqueios e acessos à interpretação da experiência vivenciada.

Contextos

A análise e avaliação das políticas culturais formuladas e acionadas na Bahia entre 2011 e 2014, durante o segundo mandato do governo Jaques Wagner (PT), solicitam um esboço breve do contexto em que se inscrevem tais políticas. O Brasil, desde o governo Lula, passou por mudanças, ainda que elas apresentem ambiguidades e limitações. Aconteceram avanços como a inclusão de dezenas de milhões de pessoas e melhoria da igualdade, mas também ocorreram omissões: sistema político quase inalterado e comunicação concentrada, conservadora e sem pluralidade.

Na cultura, viveu-se um paradoxo. Não foram significativas as mudanças, no entanto, a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura representou um divisor de águas na história das políticas culturais. Normal algum descompasso temporal entre políticas e mudanças culturais. O Estado desenvolveu, pela primeira vez, políticas públicas de cultura em uma circunstância democrática. Foram enfrentadas as três tristes tradições que marcaram as políticas culturais nacionais: ausências, autoritarismos e instabilidades (RUBIM, 2010 e 2011). A construção do Plano Nacional de Cultura, do Sistema Nacional de Cultura e de programas como o Cultura Viva (Pontos de Cultura) significou alterações expressivas nas políticas culturais.

O patamar político-cultural de mudança e de diálogo com a sociedade alcançado pelo ministério não se manteve no governo Dilma, com prejuízos para as políticas e as mudanças culturais necessárias à transformação do país. Essa circunstância social constitui o panorâmico contexto em que devem ser analisadas as políticas culturais de estados brasileiros, como a Bahia, nos anos 2011 a 2014.

A Bahia reproduziu as dinâmicas de ausências, autoritarismos e instabilidades, com nuances. Criação tardia em comparação com outros estados brasileiros, a Secretaria de Cultura só foi inaugurada em 1987, no governo Waldir Pires, quando, por um breve momento, as forças conservadoras perderam o poder estadual. Em 1991, o governador Antonio Carlos Magalhães (PFL) extinguiu a secretaria e, em 1995, o governo de Paulo Souto (PFL) criou a

¹ Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult). Professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Contato: albino.rubim@gmail.com.

Secretaria de Cultura e Turismo (FERNANDES, 2008).

Atendendo demandas de setores culturais e da sociedade, o governador Jaques Wagner (PT) instituiu a Secretaria de Cultura em 2007 (BRANDÃO, 2011). O então secretário Márcio Meirelles buscou levar as políticas culturais aos territórios da Bahia. O processo de democratização viabilizou, por exemplo, a realização de conferências territoriais e estaduais; mudanças no financiamento, com seleções públicas para o Fundo de Cultura da Bahia; fóruns de dirigentes municipais, representações territoriais e rede estadual de pontos de cultura (ROCHA, 2011). A lógica do balcão e do favor começou a ser superada. O fundo passou a ser a principal modalidade de financiamento, tomando o lugar da lei estadual de incentivo à cultura.

Com a troca do secretário no segundo mandato do governador Jaques Wagner, políticas da gestão anterior foram continuadas e outras foram desenvolvidas. Elas passaram a ser orientadas por diretrizes como: construção de uma cultura cidadã, ampliação dos diálogos interculturais, fortalecimento da institucionalidade e da organização do campo cultural, aprofundamento da territorialização, alargamento das transversalidades da cultura e crescimento da economia da cultura (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, 2014).

Construção de uma cultura cidadã

As transformações em curso no Brasil e na Bahia necessitam ser acompanhadas de mudanças políticas e culturais, pois a cidadania ativa reivindica a cidadania cultural como parte de sua plena conformação. A construção da cultura cidadã implica a consolidação dos direitos culturais: respeito à diversidade, valorização de identidades, participação nas políticas, oportunidade de experimentar a criação, acesso a bens culturais além daqueles pertencentes às suas comunidades originárias. A constituição de uma cultura cidadã altera os valores vigentes e luta pelo predomínio de uma cultura democrática, republicana, solidária, fraterna, pacífica, equânime, transparente e de respeito à diversidade, essencial a outro modelo de desenvolvimento e ao novo mundo possível.

A secretaria buscou enfrentar valores autoritários, conservadores e intolerantes para desenvolver a cultura e, assim, qualificar o desenvolvimento. As políticas culturais adotadas nada tiveram de neutras. Pelo contrário, sempre tomaram posição. Acontece que a construção de uma cultura cidadã demanda atitudes políticas bem mais amplas, do Estado e da sociedade. A secretaria só pode dar sua limitada contribuição nesse horizonte.

Ampliação dos diálogos interculturais

Para contrapor e superar a monocultura da baianidade, marca das políticas anteriores ao governo Jaques Wagner, a secretaria acionou diálogos interculturais, construindo uma baianidade imaginada como complexa, composta de múltiplos fluxos simbólicos. Uma identidade produzida pela diversidade que constitui a Bahia. Essa diretriz buscou ampliar diálogos entre fluxos (ocidental, afro-brasileiro, do sertão, dos povos originários etc.), que conformam a cultura baiana, sotaques brasileiros e repertórios do mundo. Além de dar atualidade e singularidade baiana às políticas de diversidade cultural, que estavam sendo desenvolvidas no país.

As culturas negras constituem a cultura baiana. O evento/programa Encontro das Culturas Negras, inscritas no âmbito do Novembro Negro entre 2011 e 2014, se destacou nesse horizonte. Ele buscou o diálogo entre culturas negras: baianas, nacionais e internacionais e colocou a Bahia como encruzilhada de fluxos simbólicos negros de países como Brasil, Angola, Colômbia, Estados Unidos, Trinidad e Tobago, Uruguai e Venezuela.

Os sertões e seu clima semiárido abrangem a maior parte do território baiano. Essa vertente cultural, vital para a Bahia e o Brasil, foi menosprezada pelas políticas anteriores, orientadas pela monocultura. O evento/programa Celebração das Culturas dos Sertões, desenvolvido entre 2011 e 2014, pretendeu reanimar fazedores e colocar as culturas dos sertões na agenda da Bahia. Atuou em diversos municípios baianos por meio de atividades vinculadas às celebrações.

As copas foram momentos de visibilidade internacional do país. A Secretaria de Cultura elaborou, em 2013, o programa intitulado Cultura em Campo, englobando mais de cem apresentações em 20 espaços culturais da capital e do interior. Para o ano da Copa do Mundo, a opção foi reviver a III Bienal da Bahia, 46 anos depois do fechamento da II Bienal pela ditadura militar em 1968. A Bienal continuou e atualizou o projeto. Ela dinamizou diversos espaços em Salvador e em muitas cidades do estado.

Os diálogos interdisciplinares mobilizaram relações nacionais e internacionais. O Programa de Mobilidade Artístico-Cultural apoiou, via seleções públicas, a visitação periódica e cruzada de artistas e profissionais da cultura. Outros programas difundiram repertórios baianos em distintos lugares. O Verão Cênico fez circular, na capital e no interior, a produção teatral baiana. O projeto Domingo a Um Real trouxe novos públicos ao Teatro Castro Alves. O Balé do TCA realizou programa de circulação na Bahia e em territórios nacionais e internacionais. O mesmo ocorreu com a orquestra jovem Neojibá. O Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger e o Festival Nacional Cinco Minutos foram exemplares no intercâmbio e trocas culturais. Três projetos mereceram destaque: a publicação do kit e realização de mostra do teatro baiano no Festival de Curitiba; a publicação de duas coletâneas *Autores Baianos: um Panorama*, que reuniram escritores para difundir a literatura baiana no Brasil e no exterior; e o Bahia Music Export, que produziu sete CDs, com curadorias especializadas, para divulgar a música baiana em festivais e mostras no exterior e no Brasil. Os diálogos interculturais reivindicam reflexão e crítica. Assim, surgiu o programa de incentivo à crítica cultural, constituído por seminário, cursos, premiações, publicação de revista e coleção de livros.

O principal limite para a efetivação dos diálogos interculturais derivou da escala reduzida de suas realizações. A envergadura institucional da secretaria e seus recursos, humanos e financeiros, viabilizaram os projetos em dimensões aquém das necessidades atuais da cultura baiana. A Celebração das Culturas dos Sertões, apesar da boa acolhida, sofreu com o déficit de articulação para aglutinar seus agentes e potencializar seus objetivos. O Encontro das Culturas Negras não conseguiu sensibilizar de modo consistente entidades-chaves para seu alargado horizonte de possibilidades. Talvez o projeto Pérolas Mistas seja um dos resultados mais promissores. O notório desequilíbrio de poder entre constelações simbólicas, um desequilíbrio produtor de hegemonia e autossuficiência, gerou entraves à desenvoltura de trocas. O predomínio do modo de produção e difusão de bens simbólicos, submetido às lógicas dos aglomerados culturais internacionais e nacionais, também interdita a diversidade e deprime intercâmbios. Mesmo com essas limitações, os diálogos interculturais parecem ter plantado boas sementes e aberto veredas para seu florescimento mais vistoso.

Fortalecimento da institucionalidade e da organização do campo cultural

O Brasil e a Bahia têm campos culturais com frágil organização. Diante da constatação desse déficit, fortalecer a institucionalidade se tornou uma das prioridades da secretaria. Ela visou desenvolver políticas amplas, gestão competente, leis adequadas, estruturas democráticas, procedimentos republicanos, pessoal qualificado, instalações renovadas e múltiplos canais de participação político-cultural.

Em 2011, a Assembleia Legislativa da Bahia aprovou, por unanimidade, a Lei Orgânica da Cultura, pauta da III Conferência Estadual de Cultura, realizada em 2009, na cidade de Ilhéus. A lei instituiu Sistema Estadual de Cultura, o Plano Estadual de Cultura e democratizou o Conselho Estadual de Cultura. Depois de discutidos com a comunidade, o Plano Estadual de Cultura e o Plano Estadual do Livro e Leitura foram submetidos à consulta pública e ao Conselho Estadual de Cultura. A Assembleia Legislativa, em 2014, aprovou o Plano Estadual de Cultura, igualmente por unanimidade. A secretaria elaborou o projeto do Instituto Baiano de Museus, não implantado.

A reforma administrativa, também de 2011, instituiu o Centro de Culturas Populares e Identitárias e o Centro de Formação em Artes. Aliás, formação foi uma prioridade, com a estruturação de programa, edital específico e Rede de Formação e Qualificação em Cultura. Ela reuniu as universidades públicas, federais e estaduais, institutos federais de educação, entidades do Sistema S, organizações não governamentais de cultura e educação, secretarias estaduais afins e Ministério da Cultura. Novos cursos de extensão, graduação, pós-graduação e especialização foram estimulados e criados, visando tornar a Bahia referência na formação em cultura no Brasil.

Essa diretriz não se esgotou na criação de instituições e legislações, nem na qualificação das pessoas, mas repercutiu na organização do campo cultural. A secretaria estimulou a instalação de 18 colegiados setoriais e a associação de amigos do Teatro Castro Alves, além de apoiar organizações e realizar conferências estaduais de cultura em 2011 e 2013.

O cuidado com a institucionalidade implicou na reforma de equipamentos culturais. A reforma do Teatro Castro Alves está em curso, com construção de estacionamento, requalificação da Concha Acústica e implantação de central elétrica. Na segunda etapa, ela prevê edificação de centro cenográfico, sala sinfônica e sala de cinema. Também o Museu de Arte Moderna passa por uma reforma, que afeta casarão, capela e galpão. Reformas foram realizadas no Arquivo Público e nos centros culturais de Feira de Santana, Alagados, Guanambi, Jequié. Diversas obras aconteceram em outros espaços da secretaria.

Nesses anos, a institucionalização e a organização do campo cultural assumiram desenvoltura significativa. Esse objetivo, devido à fragilidade organizativa e institucional da esfera da cultura, ainda está distante de ser alcançado. Importantes avanços legislativos, de formação e dos canais de participação devem ser registrados, em visível contraste e descompasso com as reformas e instalações de novos organismos, que apresentaram dificuldades, provenientes de delimitações de competências, divisões estruturais, dinâmicas burocráticas e falta de recursos.

Aprofundamento da territorialização

A Secretaria de Cultura assumiu como política os territórios de identidade, atenta à diversidade de manifestações culturais presentes em toda a Bahia e ao enfrentamento do histórico aprisionamento das políticas culturais a territórios da capital e de algumas cidades. A meta definida foi levar políticas culturais a todo interior e à cidade de Salvador, seu centro e suas periferias.

Para consolidar tal política, além de reforçar conferências, representantes territoriais e fóruns dos dirigentes municipais, a Secretaria de Cultura realocou seus espaços culturais para assumir papel destacado nesse processo de territorialização e inaugurou caravanas culturais. Os centros culturais, da capital e do interior, transitaram da Fundação Cultural do Estado da Bahia, voltada para a atuação na área de artes, para a Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura, visando uma melhor inserção no processo de territorialização. Maior atenção passou a ser destinada aos espaços, através de reformas, renovação de seus equipamentos e dinamização de sua programação.

As Caravanas Culturais da secretaria e a Funceb Itinerante, com quatro edições cada uma, permitiram que equipes se deslocassem por dezenas de municípios, assistissem mostras organizadas pelas comunidades em cada cidade visitada e debatessem políticas culturais com a população. Mais de 70 dos 417 municípios baianos receberam, entre 2011 e 2014, as expedições culturais. Tais visitas, apresentações e discussões possibilitaram conhecer territórios, culturas e agentes culturais e subsidiar a construção de políticas culturais para os territórios visitados.

Conforme documentos da secretaria, diferentes programas e projetos passaram a ter relevante componente territorial. Diversos deles, antes restritos a Salvador, aconteceram também no interior e na periferia de Salvador. Vários dispositivos de apoio, antes concentrados na capital, foram revistos para abarcar toda a Bahia. O mapa desenhado pela Fundação Cultural assinalou ações em 161 municípios baianos.

A territorialização das políticas culturais constitui-se em marca da atuação cultural do governo Jaques Wagner. Iniciada na primeira gestão, ela se expandiu no segundo mandato. A secretaria, com ações antes restritas aos bairros mais centrais de Salvador e algumas poucas cidades, se tornou, de acordo com diversas informações e indicadores, em estadual, ainda que necessitasse de mais estrutura institucional, pessoal e recursos para efetivamente abranger todo o estado. A territorialização precisa ser consolidada e, nesse sentido, a implantação do sistema estadual de cultura necessita ser continuada e aprofundada, com o apoio à construção dos sistemas e planos municipais e das políticas territoriais de cultura.

Alargamento das transversalidades da cultura

Na contemporaneidade, parece impossível desenvolver a cultura desconsiderando sua articulação, cada dia mais essencial, com campos afins. A secretaria aderiu a tal visão e procurou lidar com esta transversalidade da cultura.

A cooperação com a educação envolveu variados projetos. Entre outros, ela incluiu: restauração de obras artísticas pelo Instituto do Patrimônio Artístico Cultural, entidade vinculada à secretaria, como os murais modernistas da famosa

Escola Parque, criada por Anísio Teixeira; elaboração conjunta do Plano Estadual do Livro e Leitura; reestruturação da Bienal do Livro da Bahia; realização de editais conjuntos para a produção de literatura infantil e a organização de visitas de professores e estudantes aos museus, espaços e atividades culturais do estado.

O remanejamento do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia da Secretaria de Cultura para a Secretaria de Comunicação, ocorrido em 2011, prejudicou a cooperação entre as duas áreas, antes realizada por intermédio desse mesmo instituto. A continuidade do trabalho aconteceu através da divulgação de eventos e da transmissão de espetáculos produzidos pela Secretaria de Cultura. Mas a discussão das interconexões entre políticas e práticas de cultura e de comunicação ficou fragilizada, mesmo com a posterior tentativa de colaboração na construção de algumas políticas para audiovisual.

Com o turismo, ocorreram diversas iniciativas. Reformas e restaurações do patrimônio, a exemplo das Igrejas do Rosário dos Pretos e de Nossa Senhora do Pilar, e dos projetos em curso no Museu de Arte Moderna, Palácio da Aclamação, entre outros. Além do trabalho em patrimônio, a colaboração abrangeu a capoeira no Forte de Santo Antonio Além do Carmo e, em especial, manifestações populares, como o Carnaval e as festas juninas. A atuação da secretaria no Carnaval envolveu quatro programas: Carnaval Ouro Negro, Carnaval do Pelourinho, Carnaval Pipoca e Outros Carnavais, além de responder pela programação cotidiana do Pelourinho Cultural.

A atuação colaborativa tentou abarcar diferentes áreas e secretarias: Promoção da Igualdade Racial; Políticas para as Mulheres; Justiça, Cidadania e Direitos Humanos; Meio Ambiente; Ciência, Tecnologia e Inovação; Desenvolvimento Urbano; Segurança Pública; Assuntos da Copa do Mundo etc. Com a Secretaria Estadual do Trabalho, Emprego, Renda e Esportes foi desenvolvido o programa Trilhas, que formou jovens, através de cursos em artes, produção cultural e culturas digitais.

Apesar do esforço, a transversalidade das políticas não encontrou facilidades no estado. A atual configuração da estrutura estadual e das alianças políticas para governar comporta muitos gestores e interesses, nem sempre devidamente alinhados. A liberdade assegurada à secretaria no governo Wagner estimulou iniciativas, mas não traçou rotas mais nítidas de políticas para agregar trabalho conjunto entre secretarias, cujas desiguais dimensões institucionais funcionaram também como entraves para trabalhos colaborativos. As relações pessoalizadas continuam a viabilizar a realização de projetos conjuntos, em detrimento de registros e processos mais institucionalizados.

Crescimento da economia da cultura

Hoje a cultura emerge como uma das áreas econômicas de maior expansão no mundo. As indústrias culturais e a economia criativa passam a ser componentes da economia em uma sociedade do conhecimento. O campo da cultura, dada a sua atual complexidade, requer diversificadas modalidades de financiamento, que envolvam, pelo menos: estado, públicos e empresas.

Nesse horizonte, a secretaria buscou diversificar e tornar republicanos os procedimentos de financiamento, através de seleções públicas. Ela trabalhou quatro modalidades de financiamento estatal: Fundo de Cultura da Bahia,

programa de incentivo cultural intitulado FazCultura, Calendário das Artes e microcrédito cultural. A maior parte do financiamento, por volta de dois terços, se realizou por meio do fundo de cultura, o que possibilitou um trabalho mais amplo e universal porque não limitado pela lógica do mercado, como ocorre com as leis de incentivo.

Desde 2012, a secretaria implantou no fundo uma dinâmica de editais por setores culturais, substituindo a lógica anterior de editais temáticos para áreas específicas. Esse dispositivo possibilitou diminuir o número, alargar a abrangência e dotar os editais de periodicidade anual. Um melhor planejamento não foi alcançado pela dificuldade do estado em repassar no tempo acertado os recursos aos proponentes selecionados pelo Fundo.

Os dados do Fundo e do FazCultura estão sintetizados nas tabelas abaixo:

Tabela 1: Fundo de Cultura da Bahia

ANOS	2011	2012	2013	2014
Investimento (em milhões de reais)	24,12	30,07	31,42	33,44
Projetos apoiados	231	381	380	237
Projetos inscritos	838	2.364	3.013	2.991

Fonte: Secretaria de Cultura da Bahia.

A lei de incentivo assumiu um caráter complementar. Orientada por interesses de mercado e marketing cultural, ela não consegue abarcar muitas demandas de fomento. Outro dado: diferente das leis nacionais de incentivo, o FazCultura trabalhou com a isenção máxima de 80% do imposto devido e, assim, captou ao menos uma parcela dos recursos privados para ser investidos na cultura.

Tabela 2: FazCultura – Lei de Incentivo à Cultura

ANOS	2011	2012	2013	2014
Investimento (em milhões de reais)	14,68	11,53	11,69	15,00
Projetos patrocinados	96	65	56	73
Projetos inscritos	366	291	320	351

Fonte: Secretaria de Cultura da Bahia.

O programa de apoio à cultura, desenvolvido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, responde pelo nome de Calendário das Artes. Apesar de lidar com recursos menores, esse programa, devido aos procedimentos simplificados e ao processo de implantação territorial, mobilizou criadores e comunidades artístico-culturais em todos os territórios de identidade e inúmeras cidades. Em suas quatro edições ele atingiu 109 municípios da Bahia.

O programa Bahia Criativa, integrado por muitas secretarias e instituições afins, como o Sebrae e o Ministério da Cultura, pretendeu alavancar o potencial da economia criativa na Bahia. Ele envolveu investimento relevante em

formação e qualificação no campo da cultura, além de assessoria e projetos estruturantes como o Forte de Serviços Criativos, localizado no Forte do Barbalho. Ele reúne serviços culturais necessários à produção de espetáculos como cenografia, iluminação, sonorização e vestuário.

O desenvolvimento da economia da cultura e mesmo de políticas culturais requer informações e indicadores. A secretaria, por meio da Superintendência de Promoção da Cultura e de sua Diretoria de Economia da Cultura, está implantando o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), essencial para garantir dados e análises consistentes sobre a economia cultural na Bahia. Essa diretoria respondeu pela realização de pesquisas na área da cultura, buscando compreender dinâmicas das festas populares, a exemplo do Carnaval e de São João, e de áreas da cultura baiana, como o audiovisual.

As iniciativas no segmento da economia da cultura, apesar de ainda embrionárias, apresentaram caráter inovador e abriram fronteiras. Apesar do orçamento da secretaria ter se mantido mais ou menos idêntico entre 2011 e 2014, os recursos destinados ao fomento à cultura cresceram de modo constante, passando de 33,80 milhões para 48,44 milhões de reais.

No entanto, o acréscimo não acompanhou o aumento das demandas de criadores, coletivos e comunidades culturais, que passaram a interagir com a secretaria. A extensão das políticas culturais no território estadual mobilizou novos agentes culturais, as seleções públicas republicanas realizadas por comissões qualificadas e a intensa divulgação das atividades alargaram muito o número de inscritos nos mecanismos de fomento, como pode ser constatado nas tabelas exibidas neste trabalho. Portanto, os recursos para fomento à cultura ficaram aquém dos necessários. Tão grave quanto o orçamento deficiente foi o impacto dos atrasos do estado no repasse dos recursos aos proponentes selecionados. O desgaste do governo, da secretaria e do fundo foi acentuado, com riscos de contaminar toda a arquitetura da política de financiamento implantada.

Considerações finais

Algumas observações cabem na conclusão do itinerário. De imediato, afloram impasses entre formulação e execução das políticas culturais imaginadas. Logo aparecem os entraves decorrentes de condições inadequadas de recursos humanos e financeiros e excesso de procedimentos burocráticos, que hoje invadem o estado. Tais dispositivos derivam da legítima construção de controles na aplicação correta dos recursos públicos e da necessária regulação democrática do estado pela sociedade, mas igualmente da normatização jurídica excessiva e, muitas vezes, ilógica, que dificulta a competência parceira da constituição do estado republicano e radicalmente democrático.

A exagerada burocracia e a deficiente condição de funcionamento afetam a capacidade de planejamento e gestão. Tais circunstâncias e a tradição de patrimonialismo, que ainda impregna ambientes do estado e da sociedade, fazem com que, muitas vezes, a atuação do executivo fique prisioneira de demandas particulares, pontuais e eventuais, em detrimento de uma atuação mais geral, consistente e estratégica. A sobrecarga do cotidiano cria enormes barreiras para formulação e efetivação de projetos inovadores. O embate entre cotidiano, inundado pela pequena política, e realização estratégica das políticas culturais, imprescindível à grande política, apresenta-se como um

dos campos de força vitais do enfrentamento para superar a paralisia do mais do mesmo, da mera reprodução do estado e da sociedade.

Devem ser acrescidas aos aspectos elencados determinadas singularidades da esfera cultural, que funcionaram como obstáculos para implantar e consolidar políticas mais inovadoras. Cabe lembrar: fragilidades de organização e planejamento, reduzida ação coletiva de pressão, individualismo e narcisismo exacerbados, tradições arraigadas e conservadoras, hierarquias paralisantes, múltiplos conflitos, desigualdades intrínsecas, interesses sedimentados de antes na manutenção do *status quo*. Por certo, na contramão, outras características afiançaram e energizaram mudanças: criatividade, legitimidade, reconhecimento, necessidade de inovação e renovação, próprias do campo cultural.

Em angulação mais interna, a Secretaria da Cultura funcionou como uma espécie de arquipélago, que reuniu em termos formais, sem ter articulado de modo satisfatório a secretaria centralizada, suas duas superintendências e o Centro de Culturas Populares e Identitárias, com suas três potentes entidades vinculadas: Instituto do Patrimônio Artístico Cultural, Fundação Cultural do Estado da Bahia e Fundação Pedro Calmon, a qual congrega o arquivo público estadual, livro e leitura, bibliotecas e setores dedicados à memória. A história dessas instituições antecede a própria criação da secretaria. Elas possuem estruturas organizacionais sedimentadas e gozam de relativa autonomia institucional. Daí decorrem singulares desafios das políticas estaduais de cultura na Bahia: risco de esgarçamento institucional e delicado desenvolvimento de políticas culturais compartilhadas. Diversos expedientes foram aplicados visando enfrentar o problema: reunião semanal dos dirigentes e assessores, constituição de comissões intersetoriais para atividades comuns, avaliação coletiva de projetos realizados etc. Esses dispositivos também colaboram no enfrentamento de outra tradição institucional complicada: a gestão excessivamente concentrada na figura do secretário.

Mais um desafio de envergadura: as conexões entre as políticas culturais e as demais políticas de governo. Como na gestão governamental brasileira a ênfase tem sido dada, mesmo em governos progressistas, às políticas econômicas e sociais, articular a cultura com tais políticas aparece como questão substantiva. Enorme o perigo de descolamento e isolamento, mas a colagem forçada se transforma em dano. Submeter cultura somente às exigências socioeconômicas, mesmo com ótimas intenções, pode produzir em lugar do desenvolvimento a instrumentalização da cultura por políticas sociais e econômicas, com graves prejuízos para ela. Uma das lutas mais contemporâneas no Brasil e na Bahia é fazer prevalecer o entendimento de que o desenvolvimento do país e do estado só será pleno quando abarcar de modo integrado suas dimensões econômicas, sociais, políticas, ambientais e culturais.

A conjunção entre prevalência da visão orientada pelo olhar socioeconômico e liberdade destinada às secretarias pelo governo Wagner tornou a inserção da cultura nas políticas do estado tarefa complicada e, diversas vezes, não concretizada de maneira satisfatória. Os avanços das políticas culturais não encontraram acolhimento satisfatório no modelo de desenvolvimento adotado, nem nas políticas gerais do estado, a não ser em momentos e atividades muito particulares, sem mobilizar, necessariamente, os mais expressivos exemplares daquelas políticas. A prevalência desse modelo não pode ser, sem mais, atribuída à responsabilidade do governo, nem ser imputada como problema singular da Bahia, mas deve ser considerada no espectro de um desafio bem mais abrangente: a formulação e o desenvolvimento de novo modelo de desenvolvimento, que contemple novas maneiras de conceber e articular suas dimensões econômicas, políticas, sociais, ambientais e culturais. Parece que ainda temos muitos caminhos a percorrer para realizar essa utopia.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. *Caminhos do Modernismo na Bahia: Anísio Teixeira e as políticas culturais (1947-1951)*. Tese de Doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- BRANDÃO, Hannayana. *Políticas Culturais na Bahia: Gestões de Paulo Souto (2003-2007) e Jaques Wagner (2007-2009)*. Salvador, Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2011.
- FERNANDES, Taiane. *Políticas Culturais - A Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia 1995-2006*. Salvador, Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2008.
- MIGUEZ, Paulo. *A organização da cultura na cidade da Bahia*. Salvador, Tese de Doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2002.
- NEPOMUCENO, Hortência. *Políticas públicas de cultura para as cidades. Os casos de Recife e Salvador (2005-2011)*. Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- PEDRA, Layno Sampaio. *Democracia e fomento à cultura: uma análise do Fundo de Cultura da Bahia*. Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2013.
- ROCHA, Sophia. *Programa Cultura Viva e seu Processo de Estadualização na Bahia*. Salvador, Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2011.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador, EDUFBA, 2010.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo, Editora da Fundação Perseu Abramo, 2011.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador, EDUFBA, 2014.
- SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. *Políticas culturais na Bahia 2007-2014*. Salvador, Secult-BA, 2014.
- SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. *Bahia: terra da cultura*. Salvador, (1): 1-190, 2013.
- SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. *Bahia: terra da cultura*. Salvador, (2): 1-190, 2014.
- SOUZA, Lília de. *Mudança ou continuidade? Conexões entre cultura política, políticas públicas e a política cultural no governo Wagner. Estudo a partir das conferências estaduais de cultura*. Salvador, Dissertação de Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, 2012.
- VIEIRA, Mariella Pitombo. *Política cultural na Bahia: o caso do Fazcultura*. Salvador, Programa de Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, 2004.

FORMAÇÃO E QUALIFICAÇÃO EM CULTURA NA BAHIA (2011-2014): DESAFIOS, ESTRATÉGIAS, POSSIBILIDADES, LIMITAÇÕES

Laura Bezerra¹

Com a mudança no governo da Bahia em 2007, as ações governamentais no campo da cultura têm um deslocamento de grande importância em relação ao período anterior, no qual a atuação da Secretaria da Cultura e Turismo tinha como eixo central a promoção da atração turística (FERNANDES, 2007).

O novo governador Jaques Wagner (2007-2010) separa formalmente a cultura do turismo e convida o diretor teatral Marcio Meirelles para assumir a recém-criada Secretaria de Cultura. Com isso, não somente a subordinação ao turismo foi superada, como também o processo de democratização e ampliação das políticas culturais – iniciado com Gilberto Gil e Juca Ferreira no plano federal em 2003 – chegou à Bahia. Exemplos dos novos ares são a realização da II Conferência Estadual de Cultura em 2007, com significativo aumento de participação em relação à conferência de 2005, e a contratação de representantes territoriais da cultura (RTs), funcionários residentes nos 26 territórios de identidade, que trabalham para aproximar a Secretaria de Cultura (Secult) dos 417 municípios do estado.

No segundo mandato do governo Jaques Wagner (2011-2014), a pasta da cultura foi dirigida pelo professor e pesquisador cultural Albino Rubim, que colocou novos acentos nas ações da secretaria, além de aprofundar e consolidar as mudanças iniciadas no período anterior. A partir da concepção das políticas culturais como políticas *públicas* de cultura e da orientação de um pensamento sistêmico já explícito em textos acadêmicos do novo secretário (RUBIM, 2007), a Secult tenta atuar, de forma concertada, no campo da cultura como um todo, bem como promover a articulação entre seus diversos setores e entre a cultura e muitas outras áreas. Com a intenção de dar coerência, sistematicidade e transparência às políticas, foram definidas (e publicizadas) seis diretrizes para nortear a atuação da secretaria, a saber: construção de uma cultura cidadã; aprofundamento da territorialização da cultura; crescimento da economia da cultura; ampliação dos diálogos interculturais; alargamento da transversalidade da cultura; e fortalecimento da institucionalidade e da organização do campo cultural (SECULT, 2014).

Pensar na construção de uma cultura cidadã implica desenvolver políticas ancoradas nos direitos culturais, o que, por sua vez, gera a necessidade de ampliar não somente o consumo e a produção cultural, mas também a participação no processo de definição dessas mesmas políticas. A territorialização, por sua vez, ao inserir na esfera de ação da Secult as 416 cidades do interior do estado e ainda as periferias da capital, passa a buscar uma população até então excluída do diálogo com os poderes públicos. Trata-se de uma mudança de grande importância, que coloca questões e apresenta desafios.

Não se pode silenciar a respeito dos entraves significativos ao controle social na formulação e no desenvolvimento

¹ Laura Bezerra é professora de política e gestão da cultura no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (Cecult) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Entre 2012-2014, exerceu o cargo de assessora de formação em cultura na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Contato: laurabezerra1@gmail.com.

de políticas públicas. A própria estrutura do Estado é um fator limitante, além de a maior parte dos dirigentes não estar acostumada nem disposta a partilhar decisões. Por outro lado, os novos grupos (potencialmente) incluídos precisam não somente se apropriar das novas possibilidades e instâncias de participação como também adquirir as competências necessárias para conseguir se impor como parte ativa nos processos decisórios. A territorialização e a democratização das políticas de cultura tornam indispensável a presença de cidadãs e cidadãos interessados na participação política e capazes de lidar com as teias da burocracia (CALABRE, 2013).

Desenvolver a economia da cultura ou fortalecer a institucionalidade cultural, para citarmos mais duas das diretrizes da secretaria nesse período, exigem não apenas formação artística de excelência (e acessível aos interessados), mas também formação e qualificação de técnicos nas diversas regiões do estado. Mais ainda: além dos já referidos cidadãos participantes, são necessários gestores, produtores e empreendedores competentes, pesquisadores qualificados etc. É importante salientar que a centralidade da formação foi reconhecida pela sociedade civil organizada e surgiu como uma das mais fortes e constantes demandas apresentadas pela comunidade cultural nas conferências de cultura da Bahia.

É esse o contexto que fundamenta a criação, em 2011, de uma assessoria especial de formação e qualificação em cultura, diretamente ligada ao Gabinete. A Secult definiu como uma de suas prioridades investir, de maneira ativa e sistemática, em políticas estaduais de formação e qualificação para o setor, consideradas como “peças fundamentais para o fortalecimento da institucionalidade cultural” (SECULT, 2014, p. 30).

O presente artigo apresenta um panorama dessas políticas estaduais de formação nesse período e algumas reflexões sobre suas potências e limitações. Cabe, neste momento, explicitar minha dupla posição no texto: abordo um processo do qual fiz parte, apresento políticas que ajudei a desenvolver. Essa situação traz consigo o risco de um distanciamento insuficiente para análise dita científica. Por outro lado, o trabalho como assessora de formação me colocou em contato direto com a perspectiva dos diversos atores envolvidos e me permitiu não somente o acesso a um farto leque de informações e materiais como também uma visão privilegiada do processo. Assim, optei por assumir os riscos de um relato em primeira pessoa, que, mesmo que se afaste dos costumes acadêmicos, explicita as ambiguidades do meu lugar de fala.

Desafios e estratégias

Ao definir a formação como uma das prioridades de sua gestão, Rubim teve de reconhecer que isso colocava a Secult diante de um enorme desafio: de um lado, a amplitude e complexidade das ações necessárias e a extensão territorial da Bahia, com sua pulsante (mas tensa) diversidade cultural; do outro, uma recém-criada secretaria com recursos humanos e financeiros insuficientes, uma institucionalidade precária e tradições autoritárias e personalistas nas políticas culturais.

Nesse contexto, foi essencial definir estratégias claras e apontar o foco para a promoção de ações estruturantes. Desde o início, mostrou-se indispensável incentivar o trabalho colaborativo e construir parcerias – buscando, ao mesmo tempo, articular as ações de formação realizadas pelas diversas áreas da própria Secult e arquitetar parcerias externas. Para tanto, a secretaria

implantou três dispositivos específicos acerca do tema: assessoria, programa e rede de formação e qualificação em cultura. A assessoria coordena a atuação, o programa define os horizontes de formulação e a rede articula instituições parceiras para deliberar e realizar trabalho colaborativo (RUBIM, 2014, p. 73-74).

Antes de lançarmos o olhar para as políticas desenvolvidas em torno desses três pilares, é preciso fazer referência à formação específica para as linguagens artísticas, que não será aprofundada neste artigo. O Centro de Formação em Artes (CFA) da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funcceb) tem como finalidade “planejar, coordenar, executar e avaliar ações e projetos artístico-educativos, promovendo a democratização do acesso aos cursos, o funcionamento regular e a dinamização das diversas linguagens artísticas”. Criado em 2011, o CFA ampliou as ações de formação da Escola de Dança da Funcceb de modo a atingir mais de 2 mil pessoas entre crianças, jovens e adultos nesse período e a promover um amplo leque de atividades que contemplavam a formação inicial, formação técnica e qualificação profissional. Foram destaques os programas de formação em dança², de qualificação em música³ e de qualificação em artes do interior⁴. À frente do CFA entre 2011-2014, a professora e coreógrafa Beth Rangel definiu suas práticas a partir da ideia do centro como um espaço público responsável “por garantir educação em arte e produção de cultura para a sociedade, em especial ao público de crianças e jovens moradores de bairros populares, em sua grande maioria formado por afrodescendentes” (SECULT, 2014, p. 37).

A Rede de Formação em Cultura

Para articular a interlocução entre instituições, estimular as parcerias, debater e pactuar políticas públicas de cultura, foi criada em dezembro de 2011 a Rede de Formação em Cultura, com representantes de instituições atuantes na interface cultura-educação, como universidades públicas e institutos federais de ensino, entidades do Sistema S e ONGs, além de funcionários do Ministério da Cultura e de três secretarias estaduais que nos pareceram estratégicas para o sucesso do projeto (Educação, Trabalho e Casa Civil), bem como das superintendências e dos órgãos vinculados à Secult⁵.

Desde o início, pareceu-nos essencial promover o encontro de um amplo grupo de pessoas para debater as demandas, as prioridades e os gargalos na formação em cultura na Bahia, mapear as possibilidades concretas de atuação colaborativa entre instituições federais, estaduais e municipais, públicas e privadas, bem como pactuar as políticas setoriais.

2 Com cursos de formação inicial e qualificação profissional, além de um curso técnico de nível médio em dança com duração de 30 meses.

3 Com cursos nos níveis básico, intermediário e avançado. O programa tem dois eixos, coordenados pelos renomados maestros Letieres Leite e Bira Marques.

4 Realizado em parceria com a Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (Sudecult), atingiu entre 2012-2014 todos os territórios de Identidade, contemplando aproximadamente mil profissionais das diversas linguagens artísticas.

5 O conselho, quando da sua constituição em 2011, era formado por representantes das seguintes instituições: IES (UFBA; UFRB; Uneb; UEFS; Uesb; Univasf; IFBA e IFBaiano); Sistema S (Sebrae, Senac, Sesi, Sesc); associações civis que atuam em cultura-educação (Cria; Cipó Oi Kabum; Sitorne; Ação Griô; Casa Via Magia; Pracatum; Rheluz; Escola Picolino de Artes de Circo; Escola Primeiro de Maio; Orquestra Santo Antônio; Bagunção; Reprotai; Ilê Ayiê); Ministério da Cultura (Secretaria de Articulação Institucional e Secretaria de Políticas Culturais – Diretoria de Educação e Comunicação); e Governo da Bahia (Secult, SEC, Setre e Casa Civil). A Secult estava representada pelo secretário de Cultura; pelas assessorias de formação (que nesse período se chamava Transversalidade da Cultura) e de culturas digitais e juventude; pelas superintendências do desenvolvimento territorial da cultura (Sudecult) e de promoção cultural (Suprocult); pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) e órgãos vinculados; pela Fundação Pedro Calmon (FPC); pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC); pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funcceb), com representações extras para o Teatro Castro Alves (TCA) e pelo Centro de Formação em Artes (CFA).

Um exemplo de ação estruturante, nesse contexto, foi a tentativa de estimular a criação de novos cursos na área da cultura, sejam eles de graduação, pós-graduação ou extensão, além de promover o ensino técnico e a formação continuada, ampliando a oferta de vagas para os diferentes elos da cadeia produtiva da cultura nos diversos territórios de identidade da Bahia. Buscamos construir, com reitores de Instituições de Ensino Superior (IES), o entendimento sobre os impactos positivos que novos cursos trariam para o estado como um todo, mas também e especialmente para as regiões em que essas instituições se localizam⁶. Entendemos que as IES deveriam reforçar seu papel como polos de reflexão e difusão cultural, bem como promover a inovação, a pesquisa e a crítica, de modo a contribuir para a profissionalização do setor e trazer uma maior estabilidade para oferta de cursos no campo da cultura.

O Programa de Formação e Qualificação em Cultura

Estimular a criação de uma rede e a realização de amplas e diversas parcerias trouxe consigo a necessidade de reforçar a sistematicidade e criar um marco para que as ações tivessem coerência, evitando sobreposições e possibilitando sinergias. Nesse sentido, foi publicado em maio de 2012 o Programa de Formação e Qualificação em Cultura, que estabeleceu as bases de atuação da Secult na área e forneceu orientações para o trabalho conjunto entre os diversos parceiros. Com o intuito de apresentar linhas básicas claras, mas oferecer flexibilidade suficiente para permitir ajustes e acompanhar a dinâmica inerente à cultura, o programa define as seguintes áreas de formação e qualificação (SECULT, 2012):

- a) organização, legislação, produção, gestão e políticas culturais;
- b) criação, invenção e inovação artístico-cultural;
- c) proteção e promoção da memória e do patrimônio cultural;
- d) formação de público, educação e consumo cultural;
- e) difusão, divulgação e transmissão da cultura;
- f) reflexão, investigação, análise e crítica da cultura;
- g) produção de informações culturais;
- h) cooperação e intercâmbio cultural;
- i) logística e processos técnico-culturais.

A intenção era, a partir da rede e do programa, institucionalizar o Sistema de Formação Cultural previsto na Lei Orgânica da Cultura da Bahia (Lei nº 12.365, aprovada em 30 de novembro de 2011).

Experimentando a atuação colaborativa (1): promovendo articulações e construindo parcerias

Como já dito, a atuação colaborativa foi central para o desenvolvimento de uma política na área. Na esfera federal, o Ministério da Cultura (MinC) e o Ministério da Educação (MEC) foram parceiros privilegiados. Com o MinC,

⁶ A Secretaria de Cultura do Estado da Bahia assinou protocolos de cooperação com diversas universidades e participou do processo de criação de alguns cursos. Todas as novas universidades federais criadas no estado nesse período (UFRB, UFSBA, Ufoba e Unilab) abriram cursos de graduação na área da cultura. Merecem ainda referência o mestrado em museologia da UFBA/UFRB e a especialização em estudos transdisciplinares em cultura da Universidade do Estado da Bahia (Uneb) – Campus Eunápolis. A Secult participou também da elaboração do projeto de mestrado profissional em políticas e gestão da cultura (Ihaç/UFBA). Mais sobre o assunto em CÔRTEZ; BEZERRA, 2014.

merecem destaque as ações no âmbito da economia criativa⁷; com a Diretoria de Educação e Comunicação da Secretaria de Políticas Culturais, destaca-se o Pronatec Cultural, que permitiu a abertura de aproximadamente mil vagas em 29 cursos profissionalizantes gratuitos oferecidos em seis cidades baianas. Em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco/MEC e com outras secretarias de cultura dos estados nordestinos, foram realizadas duas edições do Curso de Especialização de Gestores Culturais do Nordeste.

A necessidade de uma atuação transversal na formação e qualificação em cultura foi tema de debates e articulações com as secretarias estaduais da Educação (SEC) e do Trabalho, Emprego e Renda (Setre). Com esta última, a Secult construiu um eixo específico de formação em cultura dentro do Programa Trilhas, destinado à qualificação de jovens entre 16 e 29 anos. Junto com a SEC, por sua vez, promoveu uma série de ações conjuntas⁸, com destaque para a educação profissional, a inserção do Pronatec Cultural no sistema estadual de governança e, especialmente, as parcerias com o Centro de Formação em Artes.

Cabe, ainda, salientar que o esforço de articular e integrar ações teve importância fundamental no âmbito interno da Secretaria de Cultura. Trabalhamos para incorporar as diversas unidades em um projeto integrado de formação e qualificação e para dar maior visibilidade, dentro da própria Secult (e fora dela), às ações formativas que cada unidade já vinha promovendo – e não eram poucas⁹. A troca de experiências e a articulação de ações reduziram os sobrecargas e promoveram sinergias, algo essencial em razão dos poucos recursos humanos e financeiros da Secult.

Um exemplo da potência inerente às parcerias: como forma de aumentar especialmente a participação da população do interior do estado nos editais do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCEB), lançados anualmente desde 2011, as Superintendências de Promoção Cultural (Suprocult) e do Desenvolvimento Territorial da Cultura (Sudecult) promoveram oficinas de formatação de projetos nas semanas que antecederam a inscrição de projetos. As oficinas são financiadas pelo FCEB e vinculadas à Suprocult, mas realizadas pelos representantes territoriais, vinculados à Sudecult. Tomando como referência apenas o ano de 2012, aconteceram oficinas em 90 cidades baianas, que atingiram 1.800 pessoas em todos os 27 territórios de identidade da Bahia. Para além de qualificar os projetos, há uma dimensão mais profunda de inclusão, de construção de cidadania nesse tipo de ação.

Tendo em vista que a territorialização e a formação foram definidas como prioridades, a Sudecult e a assessoria de formação trabalharam em forte sintonia no processo de implementação do Sistema Estadual de Cultura, que ampliou a demanda não somente por pessoal habilitado para a gestão de secretarias, fundos e conselhos de cultura, mas também por cidadãos dispostos e capazes de pensar, articular, pactuar e monitorar as políticas de cultura. Merece destaque a edição da Coleção Política e Gestão Culturais – dez cadernos temáticos de 20 páginas, escritos em linguagem simples e didática por gestores e pesquisadores, combinando as dimensões práticas e teóricas¹⁰. A

⁷ Com destaque para as ações articuladas entre a Secretaria da Economia Criativa do MinC e a Diretoria de Economia Criativa da Sudecult em torno do Plano Brasil Criativo e da implementação do Criativa Birô na Bahia. Formação e qualificação constituem um dos eixos centrais do Plano Bahia Criativa. Cf. BULCÃO; SANTOS; BRIZUELA, 2012.

⁸ Por exemplo, a elaboração do Plano Estadual do Livro e Leitura e de editais para a promoção da literatura infantil, ou as ações do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural na Escola Parque.

⁹ Alguns dados podem ser consultados nos dois números da revista *Bahia, Terra da Cultura* (SECULT 2013, 2014).

¹⁰ Os dez livretos (Território e Identidade; Políticas Culturais; Legislações Culturais; Sistemas de Cultura; Planos de Cultura; Conselhos de Cultura; Participação, Consulta e Controle Social da Política Cultural; Redes e Consórcios; Fomento à Cultura; Gestão Cultural) estão disponíveis em <http://www2.cultura.ba.gov.br/colecao-politica-e-gestao-culturais/>.

colecção, que teve uma recepção muito positiva, foi usada como material para uma série de cursos e oficinas de apoio à implementação dos sistemas municipais de cultura¹¹.

Experimentando a atuação colaborativa (2): editais para o fomento de ações formativas

Como parte do processo de reconhecimento da centralidade da formação para o fortalecimento da institucionalidade cultural, a secretaria lançou em 2012 um edital específico para a formação e qualificação em cultura, disponibilizando-lhe 1 milhão de reais.

Antes de sua publicação, o edital foi debatido com a Rede de Formação, que sugeriu ajustes, como a necessidade de permitir a participação de entes públicos no certame, algo não previsto na legislação estadual, para viabilizar a inscrição de projetos das universidades. Aceitar a inscrição de pessoas jurídicas de direito público foi uma das duas especificidades do edital de formação.

A segunda foi a existência de uma lista de temas preferenciais¹², apesar de o edital permitir a inscrição de qualquer tipo de projeto. Consideramos necessário estimular áreas específicas, uma vez que, a partir do mapeamento das demandas apresentadas nas conferências de cultura, dos debates com os parceiros da rede e das análises feitas com os diversos setores da Secult, ficou evidente a carência de cursos em determinadas áreas, como Culturas Afro-Baianas (considerando a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira e africana nas escolas); Política e Gestão (em função do processo de implementação do Sistema Nacional de Cultura) e a formação de técnicos, um dos grandes gargalos na produção cultural da Bahia contemporânea.

Cinquenta e dois projetos de diversas regiões da Bahia foram inscritos na primeira edição do edital. Seis deles foram selecionados e contemplados com recursos para atuação nas seguintes áreas: formação inicial e continuada em teatro e circo; arte-inclusiva/acessibilidade; formação de professores em cinema-educação; e formação de agentes culturais no contexto das culturas digitais. A seleção abrangeu diretamente as cidades de Salvador, Cachoeira, Amargosa, Palmeiras, Jequié, Itagibá, Lafaiete Coutinho e Itiruçu.

Nos dois anos seguintes aconteceram novas edições do Edital de Formação e Qualificação em Cultura. A cada ano, ele foi debatido e ajustado pela Rede de Formação, e seus resultados analisados e debatidos nesse fórum. Respondendo a uma demanda apresentada pela rede durante o I Encontro Baiano de Formação e Qualificação em Cultura, houve um aumento significativo dos recursos disponibilizados, que passou para 1,8 milhão de reais em 2013 e 2 milhões de reais em 2014.

Paradoxalmente, apesar de a sociedade civil solicitar nas conferências a oferta de um amplo leque de ações formativas¹³, os proponentes geralmente tendiam a apresentar projetos em áreas conhecidas e a se dedicar, com algumas

¹¹ Uma série de cortes no orçamento a partir de 2013 reduziu significativamente o número de cursos realizados.

¹² No Edital 06/2013 – FORMAÇÃO E QUALIFICAÇÃO EM CULTURA foram definidas as seguintes áreas de abrangência: Agentes de Cultura, Culturas Afro-Baianas, Culturas Indígenas, Culturas de Rua, Culturas dos Sertões, curso de especialização em Políticas, Gestão e Produção Culturais, Economia da Cultura / Economia Criativa, Educação Patrimonial, Organização de Festas, Gestão de Espaços Culturais, Políticas e Gestão Culturais e Técnicos da Cultura.

¹³ Alguns exemplos: cursos profissionalizantes nas linguagens artísticas, fomento à pesquisa científica para o reconhecimento da cultura indígena e afro-brasileira, capacitação e formação de gestores, conselheiros, produtores e agentes culturais, desenvolvimento de cursos na área da cultura nos 27 territórios de identidade, tanto de cursos profissionalizantes quanto de graduação e pós-graduação.

exceções, à oferta de cursos já disponíveis, sem se arriscar em novas searas. As três áreas citadas anteriormente não receberam grande número de projetos. Nossa sugestão, por exemplo, de cursos “voltados aos estudos das festas em suas múltiplas dimensões – lúdica, organizativa, cultural, econômica, política, social, espacial etc. –, visando formar pessoal para trabalhar de modo qualificado com a realização das festas em sua multiplicidade de demandas”, não foi aceita, não teve uma única proposta apresentada. Mesmo assim, seguimos vislumbrando a importância da qualificação para organização de eventos como Carnaval, São João, vaquejadas ou as diversas festas populares realizadas anualmente na Bahia.

Considerações finais

Olhar com mais vagar para os editais realizados explicita algumas questões gerais. Em primeiro lugar, há dificuldades advindas da própria burocracia estatal. O Edital de Formação permitiu a participação de entes públicos e possibilitou a inscrição de projetos de universidades e institutos federais, o que é positivo. Infelizmente, a disponibilização de recursos nem sempre foi possível, pois, sendo entes públicos, as instituições contempladas estavam amarradas às mesmas teias burocráticas da Secult. Ao mesmo tempo, é importante registrar que, na edição de 2014, algumas prefeituras inscreveram projetos para a organização de sistemas municipais de cultura – ou seja, avançou a compreensão da centralidade da formação para o fortalecimento da institucionalidade cultural. As ambiguidades advindas da forma de organização do estado foram, em diversos momentos, um limitador da política de formação da Secult.

Em segundo lugar, há a complexidade do relacionamento com a sociedade civil, a necessidade de aprimorar os procedimentos democráticos que possibilitam diálogo e interação. É fundamental construir mecanismos de empoderamento social, por um lado, sem tolher as possibilidades de ação direta do Estado. Nesse ponto, como no primeiro, fica evidente que avanços trazem novos problemas a serem resolvidos. Substituir a “lógica do balcão” por editais e chamadas públicas foi um passo essencial na construção de políticas públicas de cultura. Entretanto, esses mecanismos não são apropriados em todos os casos e o financiamento da cultura precisa estar ancorado em bases múltiplas.

Em terceiro lugar, há a necessidade de monitorar sistematicamente os projetos e programas desenvolvidos – seus resultados efetivos, seus impactos e o processo como um todo. A Suprocult investiu esforços na implementação de um sistema de coleta de dados e em sua organização com vistas a uma análise do fomento. Entretanto, seria necessário mais que isso: a disponibilização de instrumentos, a construção de uma metodologia e a determinação de recursos humanos e financeiros para esse fim específico, tendo em vista o monitoramento e a avaliação sistemáticos das políticas estabelecidas pela Secretaria de Cultura. Mesmo que a equipe tenha empreendido esforços nesse sentido, esse problema permanece como um limitador, que dificulta sobretudo a análise e o aprimoramento das políticas desenvolvidas.

Podemos relatar, entretanto, uma ampliação expressiva na oferta de cursos, seminários e oficinas nesse período. Ao longo de quatro anos, mais de 12 mil pessoas em mais de 220 municípios do estado participaram de ações formativas oferecidas ou fomentadas pela Secult – sem contar aqui os novos cursos criados nas universidades públicas atuantes na Bahia. Além disso, a abertura do debate público e o aumento da visibilidade sobre o tema, a disponibilização de recursos específicos para o setor, a integração de ações no âmbito interno da secretaria, a construção de um amplo

leque de parcerias (inclusive dentro do próprio governo), tudo pode ser visto como efeito positivo da política de formação e qualificação em cultura da Secult no período 2011-2014.

Permanecem desafios mais gerais a nos provocar. A estrutura da secretaria é insuficiente para a sua missão e o contingenciamento dos já limitados recursos reduziu as possibilidades de atuação do órgão. Nesse sentido, seria essencial promover o reconhecimento da transversalidade da cultura e impulsionar uma mudança do seu lugar (ainda claramente subalterno) nas políticas públicas brasileiras. A construção de um modelo multidimensional de desenvolvimento, visto como “processo, negociado entre agentes sociais, de apropriação crescente e efetiva, por todos nós, dos direitos humanos” (GIL, 2004), torna indispensável, como dissemos antes, a presença de cidadãs e cidadãos interessados na participação política e capazes de lidar com as teias da burocracia. Isso reforça a urgência de investir, de forma ativa e sistemática, em políticas públicas de formação e qualificação em cultura.

Referências bibliográficas

- BULCÃO, Sirius; SANTOS, Luciano D.; BRIZUELA, Juan. “Economia criativa na Bahia: planejamento e perspectivas, formação e qualificação de empreendedores criativos”. In: *Bahia análise & dados*. Salvador, out./dez. 2012, v. 22, n. 4, p. 697-707.
- CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.
- CÔRTEZ, Clélia N.; BEZERRA, Laura. “A formação como desafio coletivo nas políticas de cultura da Bahia e do Brasil”. In: I Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural (Santiago, Chile, 23-27 de abril de 2014), *I Anais*. Santiago: Red Latinoamericana de Gestión Cultural, 2014. Disponível em: <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/>. Acesso em: jul. 2015.
- FERNANDES, Taiane. “Fronteiras das Políticas Culturais Baianas”. In: III Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Salvador, 23 a 25 de maio de 2007), *III Anais*. Salvador: Cult, 2007.
- GIL, Gilberto. *Palestra de Abertura do I Fórum Social Mundial*. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/discursos>. Acesso em: fev. 2014.
- RUBIM, Antonio A. C. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador: Edufba, 2014.
- _____. *Políticas culturais no governo Lula*. Salvador: Edufba, 2010.
- _____. “Políticas culturais entre o possível e o impossível”. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007, p. 139-158.
- SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA. *Bahia: terra da cultura*. Salvador, 2014, v. 2, n. 2, p. 1-190.
- _____. *Coleção Política e Gestão Culturais*. Salvador: Secult, 2013.
- _____. *Portaria nº 64*, de 15 de maio de 2012, que institui o Programa de Formação e Qualificação em Cultura do Estado da Bahia. Salvador, 2012.
- VICH, Victor. *Desculturalizar la cultura*. La gestión cultural como forma de acción política. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

DISPOSITIVOS DE PARTICIPAÇÃO CULTURAL NA BAHIA

Taiane Fernandes¹

A despeito de sua aclamada alcunha de “celeiro cultural”, a Bahia configura-se como um ambiente cultural parcialmente organizado. A diversidade de expressões culturais desse estado passou longos anos ofuscada por uma indústria cultural hegemônica e uma política cultural ausente ou subordinada a interesses outros. A emergência de uma nova dinâmica política em torno da cultura no Brasil, no início do presente século, só veio a repercutir na Bahia ao final dos anos 2000.

Assim como a criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, inspirou a separação das pastas de educação e cultura na Bahia e a consequente criação da primeira secretaria estadual exclusivamente dedicada à cultura em 1987, as mudanças políticas e conceituais vivenciadas no MinC, em 2003, tiveram reflexos no estado baiano em 2007. A primeira Secretaria de Cultura baiana perdurou por míseros três anos e voltou a ser subordinada à educação de 1991 a 1994, sendo em seguida atrelada ao turismo por longos 12 anos (1995-2006)². Em 2007, a cultura ganhou novamente status de secretaria independente.

Nesse incipiente percurso de quase uma década (2007-2015) de existência, a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBA) tem enfrentado, pelo menos, três grandes desafios: o reconhecimento da cultura como campo de atuação das políticas públicas (questão que implica o relacionamento com os poderes executivo, legislativo e judiciário); a superação de uma visão estreita de cultura atrelada às artes e ao patrimônio (implicando o relacionamento dentro do próprio governo, com a mídia e a população baiana); a construção democrática e participativa de políticas públicas de cultura (implicando o relacionamento dentro do governo, com a mídia e os agentes culturais baianos). Tais desafios são sem dúvida comuns a outros estados brasileiros e ao próprio governo federal, diante do histórico das três tristes tradições da política cultural brasileira: ausência, autoritarismo e instabilidade (RUBIM, 2007).

Os dois secretários de Cultura que conduziram inicialmente o processo de reinvenção da política cultural na Bahia vieram de origens distintas, mas mantiveram suas gestões alinhadas. O ator e diretor teatral Marcio Meirelles foi responsável pelo *début*, tendo investido amplamente na disseminação de um novo conceito de cultura (e objeto das políticas culturais), pautado nas três dimensões defendidas pelo Ministro Gilberto Gil e seus sucessores: simbólica, cidadã e econômica. A ampliação da atuação da secretaria para todo o estado também constituiu eixo central da gestão Meirelles. Seu sucessor, o pesquisador de políticas culturais e professor doutor da Universidade Federal da Bahia, Albino Rubim, atuou mais fortemente na consolidação da secretaria, especialmente, na criação de estruturas institucionais e garantias legais para a democratização da política cultural no estado, como veremos a seguir.

¹ Jornalista, produtora e gestora cultural, mestre multidisciplinar em cultura e sociedade pela Universidade Federal da Bahia. É pesquisadora em formação do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult/UFBA). Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre políticas para a economia criativa no Brasil. Contato: taianefernandes@gmail.com.

² Para mais informações sobre a política cultural baiana nesse período, recomenda-se a leitura da dissertação “Políticas Culturais – a Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia 1995-2006”, disponível em <https://ufba.academia.edu/TaiFernandes>.

Este texto propõe-se a apresentar e discutir os dispositivos de participação na política cultural baiana, engendrados nos últimos oito anos, durante as duas primeiras gestões da recém- recriada Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. É importante deixar claro que a autora deste artigo ocupou, durante mais de três anos, as funções de secretária do Gabinete do Secretário (2011), Assessora de Transversalidades da Cultura (2011-2012), também do Gabinete do Secretário, e Superintendente de Desenvolvimento Territorial da Cultura (2012-2014) na gestão de Albino Rubim. A visão aqui descrita, portanto, mescla a vivência como gestora pública e a formação como pesquisadora em políticas culturais.

Territorialização da cultura

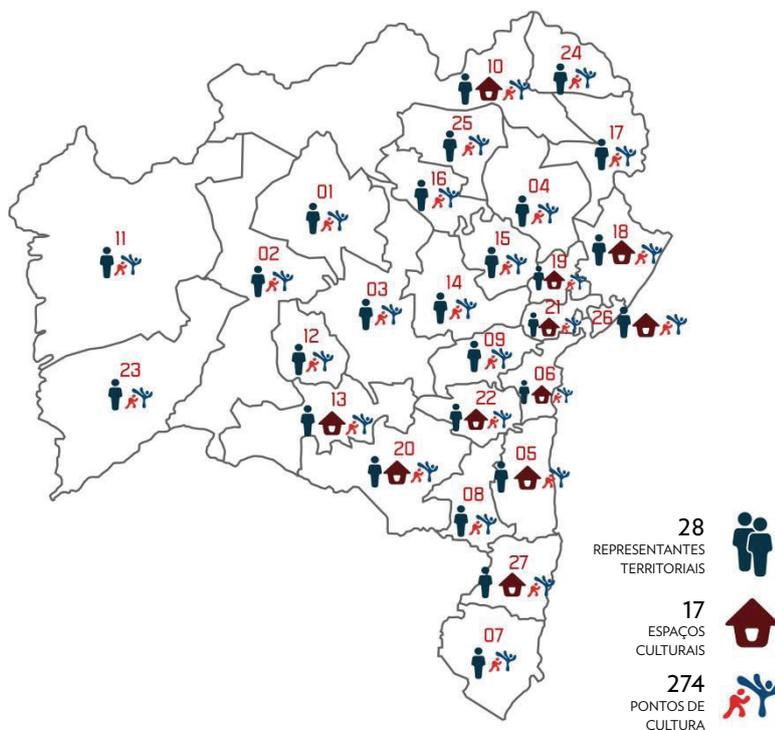
Territórios de identidade são uma estratégia de gestão definida pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário e apropriada pela Secretaria do Planejamento e Secretaria de Cultura da Bahia a partir de 2007. Consiste em dividir os 417 municípios baianos em 27 territórios ou agrupamentos por afinidade geográfica, econômica e social. Com recursos orçamentários e humanos limitados, a SecultBA via na territorialização da cultura a oportunidade de ampliar seu raio de ação e desconcentrar sua atuação histórica na capital e no recôncavo baiano para poder atingir todos os municípios do estado.

Embora a territorialização da cultura figurasse como uma das principais diretrizes da política da SecultBA, competia à Superintendência de Desenvolvimento Territorial da Cultura (Sudecult) a função de executar cotidianamente tal estratégia de gestão. Para tanto, esse setor diretamente ligado ao Gabinete do Secretário atuava em três frentes de trabalho: cidadania cultural, institucionalização e organização da cultura e espaços culturais. A primeira frente se referia à relação com a sociedade civil organizada e geria programas e projetos como Pontos de Cultura, Pontinhos de Cultura e Jovens Multiplicadores. A segunda frente estava dedicada à interlocução com gestores e conselheiros municipais de cultura e demais agentes culturais articulados, com a finalidade de estimular e apoiar a constituição dos sistemas municipais de cultura. A terceira frente estabelecia relação direta com produtores, artistas e públicos culturais, por meio da gestão de 17 espaços culturais do governo do estado distribuídos em 11 territórios de identidade baianos.

A imagem a seguir apresenta no mapa da Bahia a divisão dos territórios de identidade e a atuação da Superintendência.

TERRITÓRIO DE IDENTIDADE

- 01 - Irecê
- 02 - Velho Chico
- 03 - Chapada Diamantina
- 04 - Sisal
- 05 - Litoral Sul
- 06 - Baixo Sul
- 07 - Extremo Sul
- 08 - Médio Sudoeste da Bahia
- 09 - Vale do Jiquiriçá
- 10 - Sertão do São Francisco
- 11 - Bacia do Rio Grande
- 12 - Bacia do Paramirim
- 13 - Sertão Produtivo
- 14 - Piemonte do Paraguaçu
- 15 - Bacia do Jacuípe
- 16 - Piemonte da Diamantina
- 17 - Semiárido Nordeste II
- 18 - Litoral Norte e Agreste Baiano
- 19 - Portal do Sertão
- 20 - Vitória da Conquista
- 21 - Recôncavo
- 22 - Médio Rio de Contas
- 23 - Bacia do Rio Corrente
- 24 - Itaparica
- 25 - Piemonte Norte do Itapicuru
- 26 - Metropolitano de Salvador
- 27 - Costa do Descobrimento



Especialmente através desses canais mantidos pela Sudecult, ou em parceria com eles, ações, programas e projetos da SecultBA chegavam aos 27 territórios de identidade do estado. Essa articulação em redes de diferentes agentes culturais (poder público, sociedade civil, artistas e produtores etc.) foi fundamental para a implantação e articulação dos dispositivos de participação cultural em todo o estado.

A interlocução diária da Sudecult com os territórios de identidade dava-se, particularmente, por meio de servidores alocados em cada uma das 27 regiões, os chamados representantes territoriais de cultura (RTCs). Eram servidores públicos contratados em regime temporário que residiam e trabalhavam em cada um dos territórios e a quem competia estabelecer redes de relacionamento com os agentes culturais de cada um dos municípios componentes dos territórios de identidade sob sua responsabilidade. Suas tarefas diárias envolviam assessoria técnica, divulgação de informações oficiais, realização de ações formativas e diagnóstico das demandas culturais de cada território.

Dispositivos de participação na política cultural baiana

Uma das grandes conquistas da política cultural baiana foi a aprovação da Lei Orgânica da Cultura da Bahia, nº 12.365/2011. Além de instituir o Sistema Estadual de Cultura, essa lei definiu as bases para a gestão e a política cultural na Bahia. Seu artigo 7º estabelece os componentes do Sistema divididos em: I - organismos de gestão cultural; II - mecanismos de gestão cultural; e III - instâncias de consulta, participação e controle social.

Para o que aqui nos interessa discutir, as instâncias de consulta, participação e controle social foram traduzidas em: Conferência Estadual de Cultura; colegiados setoriais, temáticos ou territoriais de cultura; Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura; Ouvidoria do Sistema Estadual de Cultura; e outras formas organizativas. Ainda que tenha sido definido como organismo de gestão cultural, o Conselho Estadual de Cultura da Bahia não pode deixar de ser considerado como um dispositivo de participação cultural.

Conferência Estadual de Cultura

A cada dois anos, desde 2007, a Secretaria de Cultura realizou a Conferência Estadual de Cultura da Bahia. As conferências foram gradativamente incorporadas ao calendário dos municípios baianos e despertaram o interesse da população, principalmente dos agentes culturais, para uma cultura de participação e construção conjunta das políticas culturais baianas.

As conferências foram construídas, na Bahia, em quatro etapas: municipais, territoriais, setoriais e estadual, com o objetivo de abranger as mais diferentes formas de expressão cultural e instâncias de articulação. Sua realização era considerada prioridade máxima para toda a secretaria, o que significava a mobilização e a participação de todos os setores e unidades vinculadas³ à secretaria, sob a coordenação da Sudecult.

A V Conferência foi a última a ser realizada, em 2013, e teve como tema “Uma política de Estado para a cultura: desafios do Sistema Estadual de Cultura”. O cenário político e os recursos humanos e orçamentários da SecultBA não eram os mais favoráveis naquele ano. Após as eleições municipais de 2012, 70% dos dirigentes municipais de cultura foram substituídos. Além disso, os representantes territoriais de cultura da secretaria, peças-chave na mobilização das conferências, também foram trocados, uma vez que findou a possibilidade de renovação dos contratos temporários daqueles que atuavam desde 2008 na função.

Apesar da responsabilidade de cada município realizar sua conferência municipal, a Secretaria de Cultura atuava no papel de catalisadora. Além dos representantes territoriais prestarem assessoria técnica e acompanharem a realização de cada uma das conferências, a SecultBA sugeria uma metodologia com materiais impressos e disponibilizava a cartilha *Como Realizar a Conferência Municipal de Cultura*. A metodologia disponibilizada tinha como objetivos: 1) o diagnóstico dos Sistemas Municipais de Cultura no Estado da Bahia; 2) a definição de um Plano de Ações Estratégicas para a Cultura no Município; e 3) a constituição de um Grupo de Trabalho para Execução e Acompanhamento do Plano de Ações Estratégicas para a Cultura no Município. Buscava-se, assim, desde a esfera municipal, estimular a coparticipação da sociedade civil na gestão e na política cultural do município, bem como promover o reconhecimento da importância de alinhamento e adesão ao Sistema Estadual e Nacional de Cultura.

Ao considerar a diversidade de vozes dispersas no amplo estado da Bahia e a necessidade de corrigir distorções verificadas na realização das conferências estaduais anteriores, o regulamento da V Conferência Estadual de Cultura previu uma inovação significativa na eleição dos delegados. Em cada uma das conferências municipais de cultura realizadas em 2013 foi garantida a eleição de um delegado da sociedade civil diretamente para a Conferência Estadual

³ São consideradas unidades vinculadas à SecultBA: Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), responsável pela política para as artes; Fundação Pedro Calmon (FPC), responsável pela política para o livro e a leitura; Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), a quem compete a política de patrimônio material e imaterial; e o Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI).

de Cultura da Bahia. Dessa forma, defendia-se o direito de todos os municípios baianos estarem representados na etapa estadual da conferência e competir em igualdade de condições a uma vaga na Conferência Nacional. Foram realizadas conferências municipais em 358 (dos 417) municípios baianos, de onde saíram 282 delegados para a etapa estadual, tendo em vista que nem todos os eleitos cumpriram a regra de participação na Conferência Territorial do Território de Identidade ao qual o seu município pertencia.

As conferências territoriais de cultura, por sua vez, reuniram servidores da secretaria em três caravanas simultâneas que percorreram, por mais de um mês, todos os territórios de identidade do estado da Bahia. Estas conferências recebiam os delegados eleitos nas conferências municipais de cultura, além do público em geral, em um dos municípios do território, durante dois dias de atividades. Foram mobilizadas mais de 3,3 mil pessoas de 312 municípios baianos.

Conduzidas diretamente pela secretaria, as conferências territoriais tinham como objetivos: a) promover a articulação entre os municípios do território; b) prestar contas das ações e projetos realizados pela secretaria em um território específico a partir de demandas de conferências anteriores; c) apresentar o planejamento de atuação territorial da SecultBA até o final da gestão (2014); d) elaborar novas propostas para a realização em conjunto entre os poderes públicos municipal e estadual, os agentes e organismos de atuação territorial e a sociedade civil. Para viabilizar esses objetivos, a Secretaria de Cultura do Estado promoveu um esforço interno de levantamento de suas ações, projetos e programas e seu respectivo alcance nos 27 Territórios de Identidade. Partindo das demandas eleitas em quatro conferências anteriores, a secretaria elaborou um documento específico para cada território, impresso em formato de livreto, com linguagem acessível e tiragem de 500 unidades por unidade territorial, onde apresentava suas respostas (positivas ou negativas) para cada uma das demandas recebidas⁴.

Outro suporte fundamental de devolução/prestação de contas, previsto na metodologia das conferências territoriais, foram os painéis de investimentos da SecultBA por Território de Identidade. Além de demonstrar em reais os recursos empregados nos municípios do território específico desde 2007, o painel nominava os programas, projetos e seus respectivos beneficiários. Dessa forma, os próprios agentes culturais puderam se reconhecer como parte integrante da política cultural desenvolvida localmente pelo estado.

Esses dois recursos metodológicos, por um lado, permitiram à SecultBA reconhecer a distribuição e o alcance da sua política no estado da Bahia, bem como estabelecer um diálogo transparente com a população baiana; por outro, eles possibilitaram à sociedade civil identificar os investimentos existentes na sua região e rever sua postura majoritariamente de dependência e cobrança do estado, compreendendo a importância da implementação do Sistema Nacional de Cultura. Para a efetividade dessa metodologia, as conferências territoriais de 2013 ainda contaram com a presença de, pelo menos, dois dirigentes da secretaria, que atuaram diretamente na condução dos debates e na interlocução com os participantes, entre os quais muitas vezes esteve incluído o próprio secretário de Cultura.

Das conferências territoriais foram eleitos os delegados para as conferências setoriais e para a Conferência Estadual. Inicialmente foram previstos 26 setores para a realização da penúltima etapa da V Conferência; entre eles, somente 19 setores realizaram efetivamente suas conferências: Arquitetura e Urbanismo; Arquivos, Memória e História; Artes

⁴ Os 27 livretos das Conferências Territoriais de 2013 podem ser acessados em <https://conferenciadecultura.wordpress.com/etapas/etapa-territorial/>.

Visuais; Audiovisual; Bibliotecas; Circo; Culturas Afro-Brasileiras; Culturas Ciganas; Culturas Indígenas; Culturas Populares; Dança; Espaços Culturais; Literatura; Livro e Leitura; Mulheres e Cultura; Museus; Música; Patrimônio Cultural; e Teatro. A metodologia das conferências setoriais variou de acordo com o nível de organização e mobilização do setor. Sete setores já possuíam colegiados setoriais constituídos e se dedicaram à elaboração de seus respectivos planos setoriais de cultura. Outros concentram sua metodologia no processo eleitoral dos colegiados setoriais. E aqueles com articulação ainda incipiente se dedicaram à avaliação da política cultural para o setor e à elaboração de propostas.

O longo processo da V Conferência Estadual de Cultura culminou na etapa estadual, que recebeu 801 participantes, representando 230 municípios baianos. A metodologia da etapa final privilegiou momentos formativos, a definição de propostas e a eleição de delegados para a Conferência Nacional de Cultura. Também nessa etapa a Secretaria de Cultura elaborou material específico para os participantes: a *Coleção Política e Gestão Culturais*⁵, que reúne 10 cartilhas temáticas, escritas por estudiosos e pesquisadores da cultura, com conteúdo introdutório e linguagem acessível aos mais diferentes públicos.

Um importante espaço de participação social na condução das políticas culturais baianas foi reformulado e ampliado durante a V Conferência Estadual de Cultura. Na ocasião, foram eleitos, entre os delegados presentes (provenientes das etapas anteriores), 10 titulares e 10 suplentes para o Conselho Estadual de Cultura da Bahia, representando 20 territórios de identidade do estado. Esse ato inédito de composição desse órgão colegiado representou um passo fundamental e simbólico na democratização da política cultural baiana, como veremos a seguir, ao tratarmos do Conselho Estadual de Cultura como dispositivo de participação cultural.

As três conferências estaduais de cultura realizadas de 2007 a 2014, a cada dois anos, iniciaram uma cultura de participação da sociedade civil na construção das políticas públicas culturais baianas, rompendo uma tradição de autoritarismo e distanciamento do estado em relação à sociedade, vigentes durante longos anos. Apesar de suas três edições consecutivas, esse espaço de interlocução instituído e legitimado pela Lei Orgânica da Cultura ainda não se consolidou como tal e precisa ser mais bem conduzido e aproveitado por seus dois principais atores: o estado e a sociedade civil. O estado precisa incorporar de forma mais efetiva as decisões de conferências ao seu planejamento e gestão da cultura. Enquanto a sociedade civil precisa reconhecer a conferência como arena de defesa de interesses coletivos, sendo necessária uma interlocução orquestrada e contínua junto ao estado.

Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura

O Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura da Bahia nasceu de um encontro promovido pela SecultBA em maio de 2007 (já no primeiro semestre de existência da nova secretaria) entre os dirigentes municipais de cultura do estado. Essa rede se constituiu em: colegiado, composto de todos os dirigentes municipais de cultura da Bahia; conselho territorial, formado, à época, por 26 dirigentes que representavam os territórios de identidade; e coordenação executiva, eleita pelo colegiado entre os membros do conselho territorial. A coordenação executiva, por sua vez, tinha a seguinte composição: coordenador, vice-coordenador, secretário executivo e câmaras técnicas de articulação e integração, política sociocultural, produção cultural e patrimônio histórico, artístico e cultural.

⁵ A coleção *Política e Gestão Culturais* pode ser baixada em <http://www2.cultura.ba.gov.br/colecao-politica-e-gestao-culturais/>.

De caráter opinativo e consultivo, o fórum se dispunha a colaborar para a implantação do Sistema Estadual de Cultura. De um lado, a SecultBA enxergava a oportunidade de angariar parceiros para a institucionalização e territorialização da cultura. Do outro, os dirigentes municipais de cultura buscavam apoio (institucional e financeiro) para garantir as mínimas condições de estabilidade e trabalho dos órgãos sob sua responsabilidade.

O interesse mútuo possibilitou a esse fórum avançar na formalização da rede. Com o apoio e acompanhamento da Secretaria de Cultura estadual, ele ganhou, em 2010, personalidade jurídica, transformando-se na Associação de Dirigentes Municipais de Cultura do Estado da Bahia (Adimcba). Seu regimento refletia, basicamente, a organização vigente até aquele momento: o colegiado foi mantido; o conselho territorial também; a coordenação executiva ganhou status de diretoria e incorporou uma tesouraria; as câmaras técnicas passaram à condição de coordenação, com novas nomenclaturas (de Patrimônio; de Livro e Memória; de Linguagens Artísticas; e de Comunicação); também foi criado um conselho fiscal.

Diante das dificuldades financeiras dos órgãos gestores de cultura municipais e da instabilidade dos seus dirigentes nos cargos (dadas as oscilações bianuais provocadas pelas eleições, sejam as municipais, seja a estadual), a criação da Adimcba representou um passo fundamental para o funcionamento dessa rede, que deixou o caráter de “solidariedade” e se enquadrou no que Loiola (1997) definiu como “rede institucional”, em nível avançado de formalização, com relações sociais regidas por normas, papéis e funções definidos entre seus participantes.

Na prática, a formalização da Adimcba criava condições para que a Secretaria de Cultura do Estado apoiasse financeiramente o seu funcionamento e lhe concedesse autonomia para atuar e desenvolver um plano de trabalho de interesse de ambas as partes. Em julho de 2011, foi assinado um termo de cooperação técnica e financeira no valor de R\$ 150 mil, com duração de um ano, que previa, basicamente, a realização de reuniões ordinárias dos órgãos componentes da Associação e a realização do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura, reunindo toda a assembleia. A articulação da rede era, portanto, a prioridade maior desse apoio, haja vista que sem o recurso do estado a Associação não conseguiria garantir a regularidade dos encontros presenciais de seus participantes.

Entretanto, solucionar a limitação financeira, que aparentava ser o principal desafio, não redundou em fortalecimento da Associação. As dificuldades de prestação de contas do convênio, as mudanças da diretoria executiva em prazos menores do que o previsto no regimento (dois anos) e o reduzido engajamento (70%) dos novos dirigentes municipais de cultura empossados em 2013 conduziram a um esvaziamento da rede. Até a conclusão deste artigo, a Adimcba aguardava nova eleição, prevista para acontecer no VIII Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura que ocorreria em dezembro 2015, mas foi suspenso por restrições orçamentárias da Secretaria de Cultura.

Colegiados setoriais, temáticos ou territoriais de cultura

Diferentemente das conferências e do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura, os colegiados setoriais, temáticos ou territoriais foram criados a partir da determinação da Lei Orgânica da Cultura, conforme define seu artigo 26:

Art. 26 - Os colegiados setoriais, temáticos ou territoriais de cultura são instâncias criadas por ato do titular da Secretaria de Cultura, para tratar de questões regionais ou relacionadas a segmentos culturais específicos, sendo compostos por pessoas atuantes na região ou no segmento ou tema relacionado às questões a serem tratadas, na forma a ser definida

em ato do Poder Executivo.

§ 1º - A designação dos integrantes da sociedade civil para os colegiados setoriais é precedida de eleição e, para os colegiados de caráter permanente, os integrantes serão designados para mandato de 02 (dois) anos renovável por igual período.

§ 2º - A participação em colegiados setoriais, temáticos ou territoriais não é remunerada podendo seus membros ter suas despesas pagas quando do exercício de representação fora dos respectivos municípios de domicílio, nos termos da legislação aplicável.

Os primeiros colegiados a serem implantados pela SecultBA foram os colegiados setoriais das artes⁶, com as seguintes linguagens artísticas: artes visuais, audiovisual, circo, dança, literatura, música e teatro. A Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), autarquia vinculada à secretaria e responsável por esses colegiados, realizou caravanas de sensibilização e mobilização dos artistas pelos territórios de identidade do estado e, em seguida, coordenou o processo eleitoral via internet. Em toda a Bahia, foram apenas 942 eleitores cadastrados e validados, incluindo 142 candidatos.

Os colegiados setoriais são formados por nove componentes titulares e nove suplentes. Desses, seis titulares e seis suplentes são representantes da sociedade civil e os três titulares e três suplentes são representantes do poder público, diretamente indicados pelo secretário de Cultura. Os colegiados setoriais das artes já estão em seu segundo mandato, que, conforme prevê a Lei Orgânica, é bianual (2013-2014 e 2015-2016).

Durante a etapa setorial da V Conferência Estadual de Cultura, em 2013, foi empossado o Colegiado Setorial de Culturas Digitais e outros dez setores dedicaram suas conferências à organização do processo eleitoral, que veio a acontecer em 2014. Os colegiados setoriais de cultura que elegeram membros para o primeiro mandato no biênio 2015-2016 foram: Arquivos e Memória, Culturas Afrobrasileiras, Culturas Populares, Design, Moda, Museus, Patrimônio, Bibliotecas, Livro e leitura e Culturas Indígenas.

Assim como nos colegiados setoriais das artes, coube a cada unidade vinculada à SecultBA, responsável pela política cultural do setor, conduzir o processo eleitoral do seu respectivo colegiado. Depois de constituídos, dedicaram-se à elaboração de seus regimentos internos e dos planos setoriais de cultura específicos. De acordo com a disponibilidade orçamentária anual, a secretaria viabilizou a participação dos membros dos colegiados em suas reuniões ordinárias.

Parte integrante do Sistema Estadual de Cultura, os colegiados (ao lado do Conselho Estadual de Cultura) representam um espaço institucionalizado de diálogo constante e tête-à-tête entre poder público e sociedade civil. Embora a Lei Orgânica da Cultura preveja outros tipos de colegiados, como os temáticos e territoriais, nenhum deles foi constituído até o momento.

⁶ Para mais informações, acesse: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/wp-content/uploads/2014/04/livro-colegiados-setoriais.pdf>

Conselho Estadual de Cultura

A Constituição da Bahia em seu Artigo 272 define o Conselho Estadual de Cultura como o órgão responsável pela formulação da política cultural do Estado (FERNANDES, 2008). Criado em 1967, esse órgão colegiado ligado, atualmente, ao Gabinete da Secretaria de Cultura do Estado desempenhou durante longos anos um papel simbólico. Dedicado a reunir “notáveis” da cultura baiana, suas atividades se restringiam à publicação de livros e coleções, à promoção de eventos e à realização de homenagens a personagens históricos da cultura baiana. A responsabilidade de formulação da política cultural do estado se manteve latente nas letras da lei.

Em 2007, com a recriação da Secretaria de Cultura, o Conselho Estadual de Cultura tinha em sua composição 20 titulares e 10 suplentes, exclusivamente da sociedade civil, escolhidos diretamente pelo Governador do Estado e aprovados pela Assembleia Legislativa da Bahia.

A partir daquele ano, iniciou-se um processo de reformulação do órgão. Com as restrições do Regimento Interno vigente, a democratização do Conselho Estadual de Cultura da Bahia teve como ponto de partida uma consulta realizada pela SecultBA a entidades e instituições culturais de todo o estado, tendo em vista a composição de uma lista de possíveis conselheiros apresentada ao governador e acatada por ele.

Foram nomeados 20 conselheiros titulares e 10 suplentes. Esses conselheiros foram indicados através de consulta pública a mais de 30 instituições, incluindo universidades, sindicatos e associações profissionais, além de contar com 20% de sua formação de conselheiros, que residem ou trabalham no interior do Estado. Também foram incluídos membros com trabalhos e representação da cultura indígena, sertaneja e tradicional, até questões referentes ao patrimônio material e arqueológico (SOTO, 2012, p. 129).

Com o passar dos anos, várias propostas de alteração do regimento do conselho foram discutidas entre os conselheiros e a Secretaria de Cultura. A mudança só se efetivaria, de fato, em 2014, quando o governador do estado aprovou o novo regimento (Decreto nº 15.137 de 16 de maio de 2014). A composição do conselho foi totalmente reformulada, a sociedade civil passou a ocupar 2/3 do colegiado e o poder público 1/3. A atual configuração prevê:

I - 10 (dez) representantes da sociedade civil dos setores culturais;

II - 10 (dez) representantes da sociedade civil dos territórios culturais que constituem o Estado da Bahia;

III - 10 (dez) representantes do Poder Público, conforme disposto no § 1º deste artigo.

§ 1º - O Poder Público é representado pelo Legislativo, pelo Executivo, pelo Judiciário, pelo Ministério Público do Estado e por Administrações e Organizações Municipais, sendo os membros indicados pelos titulares das respectivas instituições e distribuídos da seguinte forma:

I - um representante da Assembleia Legislativa do Estado da Bahia;

II - um representante do Judiciário do Estado da Bahia;

III - um representante do Ministério Público do Estado da Bahia;

IV - cinco representantes da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia;

V - um representante da Secretaria de Educação do Estado da Bahia;

VI - um representante dos Municípios indicado pelo Fórum dos Dirigentes Municipais de Cultura do Estado da Bahia.

§ 2º - A indicação dos conselheiros da sociedade civil será feita em eleição, atendendo a critérios que contemplem

setores culturais e territórios culturais, na forma definida em ato do Poder Executivo.

§ 3º - Cada um dos conselheiros indicados neste artigo deverá ser indicado com seu respectivo suplente.

§ 4º - A Secretaria de Cultura editará normas específicas para o detalhamento da forma de eleições e indicações previstas neste artigo, com antecedência mínima de 02 (dois) meses em relação à efetiva realização das eleições e indicações respectivas.

Além dessa significativa diversificação de representantes culturais e a garantia do processo eleitoral para os membros da sociedade civil, o Conselho passou a ser renovado em 50% a cada dois anos. Como visto anteriormente, os primeiros conselheiros eleitos diretamente pela sociedade civil foram os representantes dos territórios de identidade, durante a V Conferência Estadual de Cultura de 2013. A posse dos dez titulares e dez suplentes, no entanto, só viria a ocorrer em dezembro de 2014.

Um passo na longa caminhada da participação

A construção de políticas culturais democráticas e participativas demanda uma série de esforços conjugados. Durante quase uma década, a Bahia tentou reinventar a sua política cultural, romper amarras históricas e conciliar interesses comuns entre o estado e a sociedade civil. Os dispositivos de participação cultural, aqui brevemente apresentados, representam um (ainda que significativo) passo diante dos amplos desafios postos à política cultural contemporânea, citados no início deste texto.

A participação social na gestão e política cultural é algo novo tanto para o estado quanto para a sociedade civil. A queda da representatividade dos municípios nas etapas da V Conferência Estadual de Cultura é indício da dificuldade de reconhecimento dos espaços legítimos de participação e controle social pelos próprios agentes culturais baianos. O que se confirma no reduzido número de eleitores e candidatos aos colegiados setoriais das artes.

Em 2013, apenas 29 municípios baianos (ou seja, cerca de 7%) possuíam uma secretaria exclusiva de cultura na estrutura das prefeituras; 202 municípios (48,5%) tinham a cultura como secretaria associada a outras áreas (educação, turismo, esporte, lazer etc.) da gestão pública municipal; nos 186 demais municípios (44,5%), a cultura não alcançava nem mesmo o status de secretaria e se restringia a um departamento, diretoria ou coordenação na estrutura de algum órgão municipal, segundo levantamento realizado pela Sudecult, por meio dos representantes territoriais de cultura naquele ano. Esses dados demonstram quanto o agendamento do tema ainda é restrito também na gestão pública municipal, algo também constatado na fragilidade e baixa articulação do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura.

Por sua vez, a Secretaria de Cultura encontra, dentro do próprio estado, árduas restrições de recursos orçamentários, humanos e materiais, além das oscilações de ordem política, para garantir esses espaços/dispositivos de participação social. A Conferência Estadual de Cultura da Bahia, que vinha sendo realizada periodicamente a cada dois anos, não aconteceu em 2015, embora o mesmo grupo político tenha se mantido no poder pelo terceiro mandato consecutivo.

É importante ainda não perder de vista, quanto à discussão em torno dos dispositivos de participação, a necessidade de promover sua interlocução e integração. As conferências de cultura e suas decisões precisam orientar os

trabalhos da própria Secretaria de Cultura, mas também do Conselho Estadual, dos colegiados setoriais e do Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura. O Conselho e os colegiados precisam identificar o seu ponto de interseção e atuar de forma alinhada e não sobreposta.

Referências bibliográficas

- FERNANDES, Taiane. “V Conferência Estadual de Cultura da Bahia – Relatório preliminar”. Salvador, 2013. Acessado em 10 de dezembro de 2015. Disponível em: https://conferenciadecultura.files.wordpress.com/2011/08/v_conferencia_bahia_relatoriopreliminar.pdf.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA. “Construção dos Colegiados Setoriais das Artes da Bahia”. 2013. Acessado em 10 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/wp-content/uploads/2014/04/livro-colegiados-setoriais.pdf>.
- GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Decreto nº 15.137 de 16 de maio de 2014. Acessado em 10 de dezembro de 2015. Acessado em http://www.conselhodecultura.ba.gov.br/arquivos/File/REGIMENTOINTERNO_PUBLICADO.pdf.
- LOIOLA, Elisabeth; MOURA, Suzana. “Análise de redes: uma contribuição aos estudos organizacionais”. In: FISCHER, Tânia (org.). *Gestão contemporânea – cidades estratégicas e organizações locais*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1997. 2 ed.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. “Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios”. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 11-36.
- SOTO, Cecilia Vásquez. *Trajetória histórica do Conselho Estadual de Cultura e as políticas culturais na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Dissertação, 2012. Acessado em 10 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/14951/1/dissertacao%20conselho%20de%20cultura%20-%20cecilia%20vasquez%20-%20antigo%20final.pdf>.

PARTICIPAÇÃO, CIDADANIA E DIVERSIDADE CULTURAL: A EXPERIÊNCIA DA III CONFERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO

Ana Paula do Val

Luciana Piazzon Barbosa Lima

Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira

Viviane Cristina Pinto¹

Este artigo aborda a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo (III CMC), com foco nos mecanismos adotados para estimular a cidadania e a participação da diversidade de atores e manifestações culturais existentes na cidade.

A III CMC foi um processo participativo de formulação de diretrizes para a política cultural do município que ocorreu entre os dias 2 e 4 de agosto de 2013, durante o primeiro ano da gestão de Juca Ferreira à frente da Secretaria Municipal de Cultura. O processo da conferência, no entanto, não se concentrou somente naquele final de semana, já que houve uma série de encontros, em cinco macrorregiões da cidade, anteriores à realização da etapa central da III CMC.

Este trabalho pretende abordar a experiência da III Conferência Municipal de Cultura como mecanismo de estímulo à participação e à diversidade na formulação de políticas públicas de cultura. Sendo esse o foco da análise, privilegiaremos a exposição das práticas e ferramentas que foram adotadas nesse processo e fomentaram a participação de diferentes grupos culturais da cidade – sobretudo aqueles que historicamente não haviam ocupado os espaços de participação política em conferências de cultura.

O texto se inicia com uma breve discussão conceitual sobre participação e diversidade, e situa a III CMC de São Paulo como dispositivo previsto pelo Sistema Nacional de Cultura. Em seguida, apresenta a experiência da conferência a partir de duas abordagens: metodologia e resultados. A apresentação da metodologia abarcará as ferramentas utilizadas para garantir a participação, como a realização das pré-conferências regionais, o processo de sistematização de propostas, a condução das discussões nos grupos de trabalho e os mecanismos de eleição dos delegados e das propostas prioritárias. Já os resultados serão apresentados e analisados a partir de três dimensões: cidadania cultural; território e identidade; e institucionalização das políticas culturais. Por fim, serão comentadas algumas decorrências do processo participativo, entre as quais se destacam principalmente a inserção de grupos culturais tradicionalmente excluídos da discussão sobre as prioridades das políticas culturais para a cidade.

¹ Ana Paula do Val, Luciana Piazzon Barbosa Lima e Viviane Cristina Pinto são mestras em estudos culturais pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP) e Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira é mestra e doutora em sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). As autoras do texto foram também organizadoras da publicação resultante desse processo – *Participação e Cidadania Cultural: a Experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo* (São Paulo: SMC, 2014).

Participação e cidadania cultural: os mecanismos institucionais de fortalecimento da democracia e da diversidade

A proposta deste trabalho, como dito, é analisar o caso da III CMC de São Paulo a partir da perspectiva da participação e da diversidade cultural. Como pano de fundo para esse exercício, identificamos, em primeiro lugar, o paradigma da democracia cultural, que começa a emergir nos debates internacionais sobre políticas culturais já em meados dos anos 1970, como alternativa ao paradigma anteriormente predominante da democratização do acesso à cultura.

Apesar de o paradigma da democracia cultural começar a ganhar forma ainda nos anos 1970, um documento interessante para ilustrar algumas de suas bases é a Declaração do México, resultante da Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (conhecida como Mondiacult) ocorrida em 1982 e organizada pela Unesco. Esse documento formula uma definição de cultura que se tornou paradigmática para exemplificar o que seria uma visão “ampla”, não restrita somente às produções artísticas desenvolvidas pelas classes mais institucionalizadas. Nele, a cultura é definida como um “conjunto de características espirituais e materiais, intelectuais e emocionais que definem um grupo social. [...] engloba modos de vida, os direitos fundamentais da pessoa, sistemas de valores, tradições e crenças” (UNESCO, 1982).

Essa ampliação do conceito de cultura a ser operacionalizado nas “pastas” de políticas culturais ligou inevitavelmente a cultura às questões relacionadas à identidade, o que significa, de alguma maneira, um resgate do sentido clássico que os primeiros estudos da antropologia davam ao termo. À medida que a política cultural se assume como um campo dentro da gestão pública que lida com a questão das identidades e dos modos de vida, novos temas entram também no escopo de suas preocupações, como o da cidadania, do desenvolvimento e, principalmente, da diversidade, que ganha bastante projeção na agenda da Unesco a partir dos anos 2000. Já na própria Declaração do México encontramos que “o universal não pode ser postulado em abstrato por nenhuma cultura em particular [...]. Identidade cultural e diversidade cultural são indissociáveis” (UNESCO, 1982).

O documento também traz a ideia de que a “democracia cultural supõe a mais ampla participação do indivíduo e da sociedade”, tanto no processo de criação de bens culturais quanto “na tomada de decisões que concernem à vida cultural, na sua difusão e fruição”, já que é preciso descentralizar a vida cultural também no plano administrativo, “para assegurar que as instituições responsáveis conheçam as necessidades e preferências da sociedade em matéria de cultura” (UNESCO, 1982). Como mostraremos adiante, as conferências de cultura, no âmbito do Sistema Nacional de Cultura, são concebidas como elementos centrais para impulsionar a participação de diferentes atores sociais no processo de formulação das políticas culturais.

A democracia cultural, então, pode ser identificada como um marco conceitual e paradigmático para a discussão empírica que é objeto deste trabalho, principalmente porque esse ideal pressupõe uma ampla participação dos indivíduos e grupos sociais no próprio processo de elaboração das políticas culturais.

Como é sabido, no Brasil, a Constituição de 1988 estabelece a cultura no patamar dos direitos do cidadão e já a concebe levando em consideração o componente identitário – o Artigo 215 prevê que o Estado deve garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais. No entanto, sabemos também que o país viveu um grande retrocesso

em termos de políticas culturais nos anos seguintes à promulgação da Constituição Cidadã: no chamado período neoliberal, presencia-se, num primeiro momento (governo Collor), a extinção de diversas instituições e regulamentações públicas que constituíam a estrutura das políticas culturais, entre elas o próprio ministério; e, num segundo momento (governos Itamar e FHC), testemunham-se alguns avanços no sentido de reconstruir a capacidade institucional do Estado de atuar na cultura, mas ainda com espaços restritos demais para pautar, de fato, a questão da cidadania cultural.

Na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (governo Lula), a retomada da capacidade institucional do Estado passa a ser um objetivo explícito, bem como a própria construção de uma política cultural estabelecida em torno de diretrizes claras e com a diversidade como componente fundamental. É nesse contexto que começa a se desenhar o Plano Nacional de Cultura, instituído em 2010, que traz a questão da cidadania cultural para o centro do debate. O PNC estabelece três *dimensões* da cultura (simbólica, econômica e cidadã) e uma série de ações que o Estado deve conduzir em cada uma dessas dimensões (MINC, 2010).

O plano também prevê, alinhado às suas preocupações em garantir o exercício da cidadania, *o estímulo à participação dos cidadãos nas decisões de política cultural*, e finalmente apresenta um planejamento institucional concreto para conectar o país a um debate que já era feito em nível internacional há algumas décadas (como a própria Conferência Mundial sobre Políticas Culturais de 1982). Esse objetivo é claramente assumido na instituição das câmaras setoriais, na reestruturação do Conselho Nacional de Política Cultural (que ampliaram a representação da sociedade civil) e, principalmente, na implantação do Sistema Nacional de Cultura (MINC, 2011).

O Sistema Nacional de Cultura (SNC) se apresenta como um modelo de gestão compartilhada da política cultural que reúne a sociedade civil e os entes federativos da República – União, estados, municípios e Distrito Federal –, com seus respectivos sistemas de cultura, organizados de forma autônoma e em regime de colaboração. Entre os objetivos do SNC estão a promoção da articulação interfederativa e a ampliação da participação social na formulação e na implantação das políticas públicas de cultura, que nos interessa aqui diretamente. Em cada nível da federação, o SNC prevê alguns componentes, como as Conferências de Cultura (tomamos como caso a da cidade de São Paulo), os Conselhos de Política Cultural (paritários e democraticamente eleitos), os Planos de Cultura, os Sistemas de Financiamento da Cultura (incluindo os Fundos de Cultura) e os Sistemas de Informações e Indicadores Culturais.

As conferências, portanto, são realizadas em nível municipal, estadual e nacional, com o objetivo de discutir as diretrizes das políticas culturais a serem implementadas pelos governos nos diferentes níveis da federação. Assim, representantes (delegados) municipais se encontram na conferência estadual do seu respectivo estado e representantes estaduais se encontram na conferência nacional, de modo que as demandas locais mais importantes possam permanecer em pauta mesmo no nível mais amplo da discussão. Trata-se, portanto, de um mecanismo que estimula uma política cultural nacional (ou a estadual e a municipal) que não seja desenvolvida “de cima para baixo”, sem adesão às questões presentes na vida dos cidadãos no nível local.

A III Conferência Municipal de São Paulo foi desenvolvida como um mecanismo de participação social em consonância aos ideais de uma democracia participativa, ideais estes que estabelecem significativas formas de atuação do Estado a partir de mecanismos de gestão compartilhada para a construção de políticas públicas que considerem a

participação ativa e conjunta da sociedade civil e dos entes da federação. Como mostraremos adiante, os princípios da III CMC de São Paulo, nesse sentido, são semelhantes aos que guiam outras práticas democráticas participativas: o diálogo, a deliberação coletiva e a organização paritária, com representatividade dos governos e da sociedade civil.

Mecanismos de participação popular: estratégias metodológicas da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo

Como um importante canal de diálogo entre a sociedade civil e o governo, os processos das conferências devem promover espaços em que os agentes repensem suas ações e intervenções nos seus respectivos contextos. É preciso considerar que a prática política da democracia participativa é recente na realidade social brasileira e se consolidou em nível nacional apenas nos últimos governos. Assim, ainda há muitos desafios a serem enfrentados para garantir a prática democrática nesses espaços e a efetividade das políticas públicas e dos mecanismos de participação popular.

Para abordar a metodologia adotada no processo de realização da III CMC de São Paulo, apresentamos a seguir as estratégias e os mecanismos utilizados, que permitiram reconhecer na prática política a expressão e a riqueza dos diversos pontos de vista dos participantes ao longo desse processo democrático participativo.

i) Comissão de organização paritária

O processo de organização da III CMC de São Paulo iniciou com um grupo de trabalho interno composto de membros de diversos departamentos da Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Mesmo sem a existência de um Conselho Municipal de Cultura em funcionamento na época, esse processo se ampliou com a criação de uma comissão organizadora paritária, composta de representantes do poder público e da sociedade civil: os oito membros da Secretaria Municipal de Cultura e os representantes de oito entidades atuantes no contexto cultural da cidade colaboraram para dar legitimidade ao processo da conferência.

ii) Realização das pré-conferências regionais e de pré-conferências livres

A realização das pré-conferências regionais foi uma decisão da comissão organizadora, tomada a partir do diagnóstico da importância desses espaços para garantir um tempo maior de diálogo, levantamento e maturação das propostas. De fato, foi ampliado o espaço de reflexão e de construção de consensos e articulações, possibilitando o aprofundamento do debate e a elaboração prévia de propostas que colaboraram diretamente com a dinâmica dos trabalhos da etapa central da III CMC de São Paulo.

Em sintonia com a diretriz de territorialização das políticas da Secretaria Municipal de Cultura, as pré-conferências regionais asseguraram a realização do diálogo nos diferentes territórios, sendo organizadas em torno das cinco macrorregiões da cidade. Desse modo, ampliaram a possibilidade de participação de diferentes públicos interessados, buscaram levar em conta as especificidades das demandas locais e garantiram um maior número de participantes, o que contribuiu com a eleição do número máximo de delegados municipais e resultou em uma maior diversidade na representação da cidade na etapa estadual.

Além das pré-conferências regionais, foi incentivada também a realização de pré-conferências livres, para garantir a

mobilização autônoma de diferentes grupos da sociedade civil, organizados tanto em torno das diferentes áreas e linguagens artístico-culturais quanto em torno de territórios específicos. Como eixos transversais complementares, as pré-conferências regionais e livres garantiram o levantamento de proposições a partir de diferentes perspectivas.

iii) Sistematização das propostas

Muitas propostas das pré-conferências foram convergentes, ainda que com pequenas diferenças em sua formulação. Assim, a partir do material levantado nessa etapa inicial, foi realizado um intenso trabalho de síntese e sistematização das inúmeras propostas, tendo em vista agregá-las, organizá-las e, desse modo, facilitar os debates a serem realizados na etapa municipal.

Nesse trabalho, as propostas convergentes foram unificadas a partir de temáticas semelhantes. Com base nas formulações oriundas de diferentes regiões, a sistematização buscou respeitar as especificidades de cada uma das propostas, agregando-as em torno de uma proposta-síntese. Nos casos em que havia incompatibilidade dentro de um mesmo tema, as proposições foram mantidas em separado, para discussão, priorização ou reelaboração durante a etapa final da conferência.

iv) Discussão nos eixos temáticos

Durante a conferência, os debates se organizaram a partir dos quatro eixos temáticos estabelecidos pelas diretrizes da Conferência Nacional: eixo I – Sistema Municipal de Cultura; eixo II – Produção simbólica e diversidade cultural; eixo III – Cidadania e direitos culturais; eixo IV – Cultura e desenvolvimento. Foram formados grupos de trabalhos para cada um dos eixos e os participantes se dirigiram para aqueles de sua própria escolha e afinidade. Cada um dos quatro grupos de trabalho, com cerca de cem participantes, contou com a presença de um mediador e um relator, tendo em vista a facilitação do diálogo, a contribuição com a redação das propostas finais e a eleição de 15 propostas prioritárias. Além disso, especialistas foram convidados para abrir o diálogo com uma fala inspiradora, promover reflexões em torno do tema em questão e estimular os participantes para o debate.

A partir do trabalho de sistematização anteriormente realizado, os quadros com as propostas-síntese foram distribuídos a todos os participantes, como base para as discussões. Com as propostas sintetizadas apresentadas a todos, ocorreram então novas discussões nos grupos de trabalho, que permitiram sua revisão e/ou reelaboração, bem como o surgimento de novas demandas. Desse processo foram escolhidas – consensualmente ou por votação – 15 propostas por eixo, totalizando 60 propostas aprovadas e remetidas à plenária geral para a definição das 30 propostas prioritárias, conforme previsto no regimento da III CMC de São Paulo.

v) Eleição das propostas prioritárias

Seguindo as definições estabelecidas pelo regimento, todas as propostas aprovadas em cada um dos eixos foram lidas em plenária geral com a presença dos participantes da conferência. Como procedimento para eleição das 30 propostas prioritárias, as 60 propostas aprovadas nos grupos de trabalho foram impressas e afixadas em um grande painel, permitindo que os participantes fizessem uma leitura mais atenta. Cada um dos cerca de 400 participantes recebeu 15 bolinhas adesivas para serem distribuídas livremente no painel, de acordo com seu entendimento sobre as propostas prioritárias para a cidade. Após o encerramento da priorização e contagem, foram apresentadas na plenária final as 30 propostas mais votadas, com o correspondente número de votos obtidos.

vi) Eleição de delegados

Além da discussão, elaboração e escolha das propostas, outro objetivo central da conferência foi a eleição de delegados municipais para participar da conferência estadual de cultura. Os delegados eleitos representariam a cidade nas etapas seguintes, com o intuito de compartilhar o diálogo e as prioridades das demandas do processo municipal.

Seguindo o regimento da III CMC de São Paulo – que, por sua vez, seguia o regimento nacional –, o número de delegados a serem eleitos e indicados para a etapa estadual, entre representantes da sociedade civil e do poder público, deveria corresponder ao percentual de 5% do número de participantes credenciados ou ao número máximo de 25 delegados, caso a etapa municipal ultrapassasse a marca de 500 participantes.

Ao todo, no processo da III CMC de São Paulo compareceram 784 pessoas, assegurando o número máximo de delegados do município. Cabe ressaltar que os critérios para eleição dos representantes da sociedade civil foram redefinidos a partir da discussão do regimento em plenária, em que os participantes decidiram estabelecer os seguintes critérios de representatividade:

- I – a paridade entre homens e mulheres, devendo ter entre os eleitos 50% de cada gênero;
- II – a proporcionalidade geracional, devendo ter entre os eleitos 30% de jovens (de 16 a 29 anos) e 10% de idosos (acima de 60 anos);
- III – a diversidade de representatividade, devendo contemplar ao menos um delegado representante de cada um dos seguintes segmentos: culturas populares e tradicionais; culturas negras; povos e comunidades tradicionais de matriz africana; culturas indígenas; e culturas surdas.

Qualquer participante credenciado poderia se candidatar à eleição para concorrer ao cargo de delegado. Ao final da conferência, cada participante credenciado votou em um único candidato. Após a apuração, considerados todos os critérios do regimento acima especificados, 16 delegados representantes da sociedade civil foram eleitos e os 16 subsequentes ficaram como suplentes. Além dos delegados eleitos pela sociedade civil, 9 delegados do poder público também compuseram a delegação representativa do município de São Paulo na etapa estadual da III Conferência Nacional de Cultura.

Cidadania cultural, território e identidade e gestão e planejamento das políticas culturais: resultados da III Conferência Municipal de Cultura

A análise do conjunto de propostas e discussões da III CMC de São Paulo possibilitou qualificar alguns temas recorrentes, que foram agrupados em três grandes blocos: cidadania cultural; território e identidade; e gestão e planejamento das políticas culturais. Nesse sentido, a III CMC se apresenta como um caso interessante, pois, pela via da participação e da descentralização, nos permite refletir sobre temas que ganham cada vez mais centralidade na agenda das políticas culturais.

Vale destacar, no entanto, que a forte presença de questões relacionadas à cidadania cultural e aos territórios e identidades nos resultados finais da III CMC refletem a existência de novos protagonistas participantes da vida

política da cidade e das discussões no âmbito das políticas culturais. Como exemplo de grupos identitários fortemente articulados houve os representantes da cultura surda, que estiveram pela primeira vez em uma conferência de cultura e contribuíram com propostas relacionadas a políticas de acessibilidade, sendo uma delas contemplada entre as prioritárias:

Garantir, assegurar a participação e o acesso de pessoas com deficiência em eventos culturais: teatro, contação de história, toda a diversidade musical, arte de rua, artes plásticas, circo, museus e em produtos cinematográficos brasileiros e estrangeiros das salas de cinemas, disponibilizando o acesso a legenda em LIBRAS e/ou escrita em português, guia- interpretação para surdocegos e a audiodescrição, como consta na Convenção da ONU de 2007, em igualdade de oportunidade com as demais pessoas, contemplando sua identidade cultural e linguística em sua produção cultural e a acessibilidade física, arquitetônica e comunicacional a estes locais, fazendo com que estes quesitos façam parte da organização de qualquer evento ou qualquer iniciativa cultural (SMC, 2014, p. 60).

Além desses, grande parte dos novos protagonistas reivindicava políticas voltadas para grupos, coletivos e artistas de regiões periféricas ou de bolsões de pobreza espalhados pela cidade, a exemplo da Lei de Fomento à Periferia, presente em duas das propostas prioritárias eleitas. Esses novos atores trazem uma enorme demanda ante um Estado que historicamente negou seus direitos culturais, entre outros. Contudo, mesmo diante das adversidades, as ações socioculturais locais têm articulado, em grande medida, a política por meio da arte e da cultura em diversas regiões da cidade, principalmente as mais periféricas – revelando, dessa maneira, outros campos de pressão e intervenção na formulação de políticas culturais para a cidade. Além disso, a forte ação identitária em torno da cultura periférica² construiu outros campos discursivos ativados principalmente por meio da produção simbólica, redefinindo os status sociais a partir de um orgulho de ser da periferia.

Segundo Magnani (2008), a identidade periférica surgiu como um elemento de afirmação da cultura local, por meio dos territórios das periferias paulistanas, para compartilhar adversidades próprias das “quebradas”³ e seus gostos e estilos. Dessa maneira, as políticas culturais passaram a ser pautas de discussão e ação política desses movimentos culturais. Contudo, é importante esclarecer que a inserção desses grupos no cenário das políticas públicas de cultura é recente, pois até o início dos anos 2000 era comum que o poder público os visse somente como públicos da cultura.

Vale dizer que as práticas culturais coletivas sempre estiveram nas periferias – contudo, registros que falem de movimentos culturais organizados por meio de ações afirmativas em São Paulo datam do início dos anos 1980. O primeiro foi o movimento punk, mais direcionado à militância política e que se opunha de forma ativa à mídia tradicional, ao Estado, às corporações, às instituições religiosas e ao sistema capitalista. Já nos anos 1990, o movimento hip-hop tomou a cena, representado especialmente pelos Racionais MC's. Com forte teor político, o hip-hop paulistano trouxe à tona as realidades das periferias da cidade e passou a ser também um movimento afirmativo, preocupado com as questões locais, identitárias, combativo contra os abusos diversos aos quais os moradores são submetidos e com um viés de formação política e cultural de valorização da periferia.

² Vale ressaltar que cultura e identidade periféricas não excluem as identidades particulares de cada grupo ou coletivo. Contrariamente, elas reforçam a existência de uma classe produtora das periferias, que representa diversas identidades e práticas artísticas e culturais, como: culturas populares, hip-hop, povos de terreiros, culturas de matrizes africanas, teatro, dança, música, literatura e audiovisual, que estão inseridos em seus territórios de atuação.

³ Expressão nativa para se referir às periferias.

No entanto, foi somente a partir dos anos 2000 que uma série de movimentos e coletivos culturais, grupos de teatro, música, literatura e hip-hop, entre outros, começou a insurgir nos territórios periféricos. Grande parte deles traz uma carga política muito expressiva em suas ações e articula a produção simbólica a questões comunitárias, que podemos compreender como ações estético-políticas ou estético-comunitárias. Uma estética engajada nas pautas da comunidade, que afeta o espaço e as relações de sociabilidade, fazendo com que esses grupos mobilizem a arte e a cultura para ativar questões caras aos seus territórios de inserção e se utilizem de diversas formas de organização para ocupar espaços de participação política na cidade (DO VAL, 2015).

É importante ressaltar que muitos desses coletivos passaram pelo Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (Programa VAI), que consiste em um fomento voltado ao financiamento de ações artísticas e culturais principalmente em regiões desprovidas de acesso a infraestrutura e equipamentos urbanos e culturais. Esse programa tem uma trajetória importante na história das políticas de cidadania cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, pois foi o primeiro fomento nessa área e desenvolveu um processo de participação e diálogo bastante intenso com seus beneficiários, gerando impactos positivos, sobretudo no que tange à possibilidade de se produzir arte e cultura nas quebradas. Além disso, o acesso a recursos públicos fez com que muitos coletivos se mobilizassem para reivindicar mais políticas públicas para as periferias.

Dessa maneira, podemos afirmar que esses grupos tiveram grande participação e influência nos resultados finais da conferência, pois se mobilizaram em grande número, organizaram fóruns e conferências livres para discussões regionais, participaram das pré-conferências e se articularam para participação na etapa municipal da III CMC.

O tema da cidadania cultural foi, assim, um dos mais recorrentes nas propostas de todos os eixos temáticos orientados pela pauta nacional. Ele surgiu em uma série de demandas que buscavam a ampliação do acesso a políticas públicas por parte de grupos e manifestações diversificadas, sendo a tônica dos grupos de discussão conduzidos por representantes das culturas populares e das culturas periféricas, então presentes em maior número do que os representantes das tradicionais classes artísticas. Dessa maneira, tais demandas apontam para duas visões sobre o atual pensamento sobre a cultura:

[...] a ideia de que o exercício da cultura é um direito comum a todos os indivíduos e a ideia de que “cultura” que deve ser objeto das políticas culturais é um conjunto amplo de práticas sociais. Estas afirmações, já razoavelmente consolidadas no campo teórico, indicam que é preciso abrir mão, também no campo das políticas, da concepção de cultura vinculada tão somente às artes consagradas e aos produtos que têm potencial de serem explorados como mercadoria (SMC, 2014).

A discussão sobre cidadania cultural se fez presente, por exemplo, numa série de propostas em favor da ampliação das políticas de fomento à cultura para além dos grupos mais formalizados, institucionalizados e de regiões já beneficiadas da cidade. Algumas demandas sugeriram, assim, a ampliação do Programa VAI e a implantação de uma rede municipal de Pontos de Cultura.

Outra reflexão interessante sobre o tema foi como ele acabou influenciando o debate da dimensão econômica da cultura tratado no eixo IV, que tinha como fio condutor a economia criativa. Nesse sentido, a discussão se deu

pautada sobre a ideia de um desenvolvimento cultural que está além de seus aspectos econômicos, alinhado à economia solidária e seus aspectos de cooperação e solidariedade.

No eixo III, que tratava especificamente do tema da cidadania e dos direitos culturais, ressaltaram-se as questões de fortalecimento de identidades e de descentralização territorial para acesso, fruição e manutenção de equipamentos e espaços públicos. Contudo, a demanda mais expressiva na temática foi concretizada na proposta de um Fomento à Periferia⁴, que apareceu em todos os eixos de discussão e foi a segunda proposta mais votada na conferência, com 210 votos.

Apesar de algumas diferenças ideológicas entre os coletivos e movimentos culturais presentes, no momento da conferência eles não representaram a zona sul, leste, oeste ou norte. Eles representaram a produção cultural periférica, o direito à cultura, à cidadania cultural e à descentralização de recursos e equipamentos públicos de cultura. Encamparam a proposta da Lei de Fomento à Cultura das Periferias, entre outras pautas, além de elegerem dois representantes como delegados. Na visão do Fórum de Cultura da Zona Leste, que reúne vários desses atores, em texto sobre a III Conferência Municipal de Cultura, elucida-se o protagonismo político que ressaltamos:

Estamos ocupando espaços disputados por organizações hegemônicas consolidadas no cenário da produção cultural. Queremos pautar a agenda política no sentido de reconhecer a periferia como parte integrante da cidade, sendo necessário reivindicar e ocupar estas esferas de participação política historicamente negadas a determinadas parcelas da população. Propomos outro modo de agir politicamente, buscando uma formação consistente, cobrando diálogos coerentes aos nossos princípios, os quais não compactuam com a recorrente política de bancada, e reivindicando ações mais diretas e estruturais (FCZL, 2014, p. 72).

Além da cidadania cultural, o território foi outro tema transversal a todos os eixos de discussão, tendo um impacto expressivo na formulação das propostas. O território foi reivindicado como direito e identidade, e muitas vezes se sobrepôs a um critério que, em outras conferências, organizava a discussão: o das linguagens artísticas. Isso também é reflexo, a nosso ver, de um processo que incentivou a participação de grupos culturais que, em outros momentos, não participavam ativamente do debate sobre as diretrizes da política cultural (muito mais pautado pelas tradicionais “classes artísticas”).

A produção artística e cultural das periferias de São Paulo é extremamente rica e já se tornou referência simbólica para outras cidades do país e em outras fronteiras. Entretanto, muitas reivindicações dos grupos vinham no sentido de a municipalidade reconhecer esses territórios e seus protagonistas, bem como gerar ações de caráter descentralizado pelas periferias e integrar um processo amplo de cidadania cultural nessas regiões, um dos maiores desafios da Secretaria Municipal de Cultura.

O território reivindicado como identidade foi, assim, um dos pontos mais importantes para a afirmação cultural e para o reconhecimento da diversidade de grupos da cidade. Essa articulação territorial é significativa, já que, historicamente nas conferências de cultura, a mobilização de pautas a partir do espaço geográfico não era relevante,

⁴ Para ampliar os recursos destinados às periferias da cidade, alguns movimentos culturais estão elaborando coletivamente um projeto de lei para tornar o fomento à periferia uma política pública municipal.

prevalecendo os debates protagonizados pelas classes artísticas. Dessa maneira, a presença numerosa de grupos das periferias gerou um processo de territorialização de várias propostas e evocou uma relação mais ampla com o direito à cidade, como é o caso da reivindicação de centros de memória regionais, referentes não só ao patrimônio material, mas também ao imaterial e que buscam salvaguardar a memória coletiva e as identidades desses territórios.

Outro ponto sensível das demandas desses movimentos foi a descentralização de equipamentos culturais e a manutenção e qualificação dos já existentes. A retomada das Casas de Cultura e das coordenadorias de cultura dos Centros de Educação Unificados (CEUs) por parte da Secretaria de Cultura é fundamental para garantir equipamentos e atividades culturais nas bordas da cidade.

Assim, a descentralização dos investimentos públicos foi uma importante pauta dos movimentos, uma vez que grande parte dos recursos da pasta da Secretaria de Cultura é historicamente investida no centro expandido da cidade, investimento que deixa as periferias com poucas opções de acesso à fruição e à criação artística e cultural. Desse modo, evidenciou-se como fundamental uma política cultural mais ampla, que abranja toda a cidade.

Outra demanda que trouxe reflexão sobre a utilização dos espaços da cidade se refere às reivindicações de ocupação dos espaços públicos ou privados (que não cumprem com a função social da propriedade) para o desenvolvimento de ações culturais. Essa questão é uma prática desde meados dos anos 2000, através de coletivos culturais que ocupam principalmente edifícios públicos abandonados para reativar a vida cultural e regenerar tecidos da cidade degradados pelo descaso do próprio poder público e pela violência.

Por fim, com relação ao último tema agregador, referente à gestão e ao planejamento das políticas, algumas questões apareceram também como temas transversais estruturantes. Vale destacar alguns pontos, como a criação de instâncias de participação da sociedade civil na elaboração e no acompanhamento das políticas públicas; o fortalecimento da estrutura administrativa responsável por essas políticas e pela gestão dos equipamentos culturais; a ampliação do orçamento para a cultura; e o mapeamento dos espaços e iniciativas culturais.

Nesse aspecto, chama atenção o fato de que a reestruturação da Secretaria Municipal de Cultura – com a ampliação do quadro de funcionários e sua permanente capacitação – foi a proposta mais votada da conferência, tanto por parte dos representantes do poder público quanto da sociedade civil, ambos identificando um gargalo no arcabouço administrativo do município.

Considerações finais

Pretendemos abordar, neste artigo, algumas das estratégias adotadas na III CMC de São Paulo que, a nosso ver, estimularam a participação social de diversos grupos culturais da cidade e, assim, fomentaram a presença da diversidade cultural no processo de construção das diretrizes para a política de cultura do município. As dimensões apresentadas refletem parte dos resultados obtidos, que conjugam as ferramentas metodológicas utilizadas, mas também, em especial, o contexto político vivenciado pelos grupos culturais da cidade e pela gestão pública municipal no último período. No entanto, cabe como consideração final uma reflexão acerca da efetividade da III Conferência

Municipal de Cultura como mecanismo democrático e participativo de construção das políticas culturais no município.

Como pano de fundo, em primeiro lugar, é preciso considerar que é comum os processos participativos gerarem descrédito e descrença, pelo fato de nem sempre garantirem o diálogo futuro entre entes públicos e cidadãos e de não necessariamente implicarem a continuidade daquilo que foi amplamente debatido e deliberado. Garantir essa continuidade para além de momentos específicos como as conferências, assim como a efetividade das deliberações, portanto, torna-se um desafio central para o aprimoramento dos mecanismos de participação popular. No caso da III CMC de São Paulo, dois anos após a sua realização, podemos identificar alguns avanços.

No que diz respeito à distribuição dos recursos públicos, cabe mencionar em especial o aumento significativo do orçamento para os programas de fomento voltados especialmente às regiões periféricas. Esse representou a ampliação do orçamento em mais de quatro vezes de um ano para o outro⁵, com a ampliação do Programa VAI e a criação do VAI II, a instituição da primeira rede municipal de Pontos de Cultura, com apoio a 85 instituições culturais, e a implantação do programa Agente Comunitário de Cultura (anteriormente denominado Bolsa Cultura), que beneficiou, em sua primeira edição, 150 agentes culturais atuantes sobretudo nas periferias da cidade. Vale dizer que essas iniciativas não apenas estão voltadas prioritariamente aos territórios e ações desenvolvidos nas bordas da cidade, como adotaram mecanismos de seleção para descentralização dos contemplados, estabelecendo cotas e critérios territoriais.

Em termos de infraestrutura, em 2014 houve a retomada das Casas de Cultura para a gestão da Secretaria Municipal de Cultura⁶. Esses equipamentos – criados na década de 1990, na gestão da secretária Marilena Chauí, e historicamente voltados à ocupação e ao desenvolvimento de ações de formação e difusão cultural por meio da articulação comunitária em regiões afastadas do centro expandido – estavam abandonados pelo poder público municipal. Ainda nesse aspecto, cabe mencionar a retomada da gestão compartilhada dos CEUs, que, embora enfrente inúmeros desafios institucionais, possibilitou a realização de ações de programação em diálogo com os gestores e os artistas locais, tanto em eventos específicos como a Virada Cultural quanto de forma contínua, por exemplo, por meio do Circuito SP de Cultura, política baseada na democratização do acesso à cultura e na circulação das atividades culturais pelos territórios da cidade.

Como instrumento de articulação territorial e ampliação da visibilidade da ação cultural na cidade, foi criada a plataforma SP Cultura⁷, ferramenta de mapeamento colaborativo de espaços, agentes, eventos e projetos culturais desenvolvidos no município.

Do ponto de vista da institucionalidade, da gestão e do planejamento das políticas culturais, está em andamento a implantação do Sistema Municipal de Cultura. O Conselho Municipal de Políticas Culturais foi reformulado com ampla participação da sociedade civil na construção de um novo projeto de lei, tanto através de encontros presenciais quanto por meio de consulta pública on-line, e a minuta proposta conta com representantes não só

⁵ Em 2013, o orçamento do Programa VAI era de cerca de 4 milhões, aumentando para cerca de R\$ 18 milhões em 2014, com a ampliação de programas e ações que abrangem as populações das regiões periféricas.

⁶ Conforme decreto nº 55.547, de 26 de setembro de 2014.

⁷ Disponível em: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em: 17 out. 2015.

dos segmentos temáticos, mas também regionais. Com relação à reestruturação da própria Secretaria Municipal de Cultura, proposta eleita na III CMC com o maior número de votos, está em andamento a elaboração de um projeto de lei a ser encaminhado à Câmara de Vereadores do município.

É possível identificar, portanto, alguns avanços importantes que dialogam com as demandas colocadas na III CMC de São Paulo. Ainda assim, há muitos outros em andamento ou que deverão ser aprofundados, como é o caso da regularização da ocupação dos espaços ociosos por grupos culturais, da própria proposta de criação de uma lei de fomento à periferia ou mesmo de ações voltadas à memória e identidade locais.

No entanto, vale considerar que parte da efetividade alcançada pelas demandas atribuídas à III CMC reflete a sintonia da visão das gestões à frente da Secretaria Municipal de Cultura acerca das reivindicações apontadas pela conferência. Ou seja, além do entendimento e valorização dos mecanismos de participação popular por parte de uma gestão democrática, os avanços alcançados até o momento são resultado do compartilhamento das diretrizes apontadas pela participação popular às diretrizes da própria gestão. Assim, trata-se não de uma análise ingênua quanto ao alcance desses mecanismos, mas, sim, de um olhar que leva em conta a convergência de projetos quanto às políticas culturais e ao papel do Estado na cultura, em um município como São Paulo.

Além disso, no que diz respeito à efetividade das propostas resultantes da conferência, cabe a consideração relativa à continuidade da articulação e da reivindicação por parte dos movimentos culturais, essencial para a implantação das políticas. Ou seja, além da perspectiva da própria gestão pública, torna-se necessária uma atuação premente por parte daqueles que reivindicam tais propostas, tendo em vista a conquista de avanços ainda não efetuados.

Assim, entende-se que a participação social no processo de construção das políticas públicas não deve se restringir a momentos específicos, como o das conferências, mas, sim, estar presente na dinâmica e no cotidiano da gestão pública. No caso do município de São Paulo, além de uma série de diálogos realizados com representantes dos segmentos e movimentos artístico-culturais nos últimos anos, torna-se fundamental, nesse aspecto, o processo de construção do Plano Municipal de Cultura, que tem início quase dois anos após a III CMC. Este deverá envolver, novamente, a realização de encontros e plenárias regionais e temáticas, visando à participação dos diversos atores que se relacionam ao universo da cultura na cidade. Além disso, cabe dizer que a construção do Plano Municipal de Cultura levará em conta as propostas e os resultados das conferências municipais de cultura anteriormente realizadas, tomando como subsídio todo o histórico de construção participativa das políticas culturais na cidade de São Paulo.

Referências bibliográficas

- DO VAL, Ana Paula; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina; PINTO, Viviane Cristina (Org.). *Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo*. São Paulo: SMC, 2014. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/3ConfPublicacaoPDF_1402497067.pdf.
- _____. *Território, cidadania cultural e o direito à cidade: a experiência do Programa VAI*. Dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP). Versão corrigida, 2015.
- FÓRUM DE CULTURA DA ZONA LESTE (FCZL). “A periferia foi cobrar... e agora?”. In: DO VAL, Ana Paula; LIMA, Luciana Piazzon Barbosa; VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina; PINTO, Viviane Cristina (Org.). *Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo*. São Paulo: SMC, 2014. p. 72-74.
- MAGNANI, José Guilherme. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anpocs/Edusc, vol. 17, n.49, jul./2002. p. 11-29.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Plano Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, 2010.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Estruturação, institucionalização e implementação do Sistema Nacional de Cultura*. Brasília: MinC, 2011.
- PREFEITURA DE SÃO PAULO. *Decreto N. 55.547, de 26 de setembro de 2014*. Dispõe sobre a transferência de equipamentos culturais das subprefeituras para a Secretaria Municipal de Cultura, cria Casas de Cultura e altera a lotação dos cargos de provimento em comissão que especifica.
- UNESCO. Declaración de México sobre las políticas culturales. In: *Conferência mundial sobre las políticas culturales (Mondiacult)*, 6 de agosto de 1982. México: Unesco, 1982.



Parceria



Realização

Itaú
cultural

MINISTÉRIO DA
CULTURA

