

Políticas públicas de **cultura**



CÂMARA MUNICIPAL DE
SÃO PAULO

Políticas públicas de cultura

Ana Paula do Val
Danilo Júnior de Oliveira
Luana Vilutis
Maria Carolina Vasconcelos Oliveira
Valmir de Souza

Escola do Parlamento

Câmara Municipal de São Paulo
Palácio Anchieta - Viaduto Jacareí, 100
13º andar, sala 1302A
São Paulo - São Paulo - CEP 01319-900

Diretoria

Diretor-Presidente: Christy Ganzert Pato

Diretores-Executivos: Antonio Rodrigues de Freitas Jr., Carolina Cutrupi Ferrira, Fabio Pierdomenico

Diretores-Acadêmicos: Gustavo Costa Dias, Lara Mesquita.

Projeto Gráfico e Diagramação: Equipe de Comunicação – CCI.3

Ficha catalográfica elaborada pela Equipe de Biblioteca da Câmara Municipal - SGP.32

P8291

Políticas públicas de cultura / Ana Paula do Val... [et al.]. – [São Paulo] : s.n., 2016. 90 p.

Textos de vários colaboradores.

Publicação do curso Políticas Públicas de Cultura, realizado entre agosto e setembro de 2015 na Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo.

1. Cultura. 2. Políticas Públicas. 3. Sistema Nacional de Cultura. 4. Plano Nacional de Cultura I. Val, Ana Paula do. II. Escola do Parlamento da Câmara Municipal de São Paulo

CDU 351

Sumário

7

Introdução

9

Capítulo 1 - **Cultura e Estado**

23

Capítulo 2 - **Marco Institucional para as políticas culturais no Brasil: o Sistema Nacional de Cultura**

31

Capítulo 3 - **A dimensão cidadã da cultura**

39

Capítulo 4 - **A dimensão cidadã da cultura: novos atores em pauta**

51

Capítulo 5 - **A dimensão simbólica da cultura e o lugar das artes na política cultural**

73

Capítulo 6 - **A dimensão econômica da cultura: diversidade cultural e pluralidade de modos de produção**

89

Os autores

Introdução

Entre os meses de agosto e setembro de 2015, realizou-se na Escola do Parlamento (da Câmara Municipal de São Paulo), o curso *Políticas Públicas de Cultura*, coordenado por Maria Carolina Vasconcelos Oliveira e concebido/ministrado em parceria com Ana Paula do Val, Danilo Júnior de Oliveira, Luana Vilutis e Valmir de Souza, todos pesquisadores e realizadores do campo da cultura.

A proposta do curso foi apresentar, em seis aulas, uma introdução sobre o tema das políticas públicas destinadas à cultura, com enfoque nas principais questões que permeiam esta área, nos cenários brasileiro, no sentido mais amplo e, algumas vezes, paulistano, em específico.

Esta publicação é resultante do curso e foi organizada segundo a estrutura das aulas. Cada professor foi responsável pelo capítulo respectivo à temática da aula ministrada. Por isso mesmo, é importante destacar, que a publicação tenta ser fiel ao conteúdo do curso. A ideia de cada capítulo é, por conseguinte, menos entrarem discussão muito profunda sobre aspectos específicos que compõem cada um dos temas abordados, e mais oferecer um

panorama geral e introdutório, apontando as principais questões, trazendo algumas das principais referências bibliográficas e, sempre que possível, exemplificando com políticas, programas ou ações relacionados a cada assunto. Assim, procuramos construir este material como um ponto de partida para quem pretende se aprofundar em temas específicos da política cultural.

O livro se organiza, como o curso, em seis capítulos. No primeiro, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira inicia a discussão sobre cultura como objeto de política, refletindo sobre os principais marcos internacionais daquilo que vem se consolidando como o campo das políticas culturais e reconstruindo, muito brevemente, a trajetória do tema no Brasil. No Capítulo 2, Danilo Júnior de Oliveira segue a tarefa de analisar os principais marcos no Brasil, passando pela abordagem dada à cultura na Constituição Federal de 1988 e apresentando os principais avanços do Sistema Nacional de Cultura, sempre sob o ponto de vista dos direitos culturais.

A partir daí, seguem-se quatro capítulos sobre as dimensões da cultura elucidadas no Plano Nacional de Cultura – as

dimensões cidadã, simbólica e econômica –, que compõem, cada uma delas, esferas específicas de atuação das políticas culturais. No Capítulo 3, Valmir de Souza se debruça sobre a dimensão cidadã da cultura, discutindo tópicos como o da cidadania cultural de um ponto de vista conceitual, para depois chegar em alguns casos práticos de programas que ilustram essa discussão. No Capítulo 4, Ana Paula do Val segue abordando a dimensão cidadã da cultura, mas desta vez do ponto de vista da sociedade civil e no contexto específico de São Paulo: apresentando a discussão sobre os novos atores que passam a reivindicar não só acesso aos benefícios das políticas culturais na cidade, mas também acesso ao próprio processo de formulação das agendas¹.

No Capítulo 5, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira aborda a dimensão simbólica da cultura, principalmente a partir do recorte da produção artística e das principais questões envolvidas em ações de fomento a essa produção. Por fim, no Capítulo 6, Luana Vilutis traz uma discussão sobre a dimensão econômica, assunto que passa a ocupar um lugar bastante central nas discussões contemporâneas sobre cultura, abordando a construção dessa agenda no Brasil e apontando suas oportunidades e fragilidades.

1 Optamos por dividir em duas aulas (e, conseqüentemente, em dois capítulos) a discussão sobre a dimensão cidadã da cultura, pois julgamos que essa tem sido a dimensão mais fortemente trabalhada pelo Ministério da Cultura nos últimos anos (de forma geral, desde a gestão de Gilberto Gil no ministério, no primeiro governo de Lula, do Partido dos Trabalhadores, em 2003) e pelo fato de essa dimensão também centralizar-se no programa que vem sendo conduzido pela Secretaria Municipal de Cultura durante a gestão 2013-2016 (Prefeito Fernando Haddad, também do Partido dos Trabalhadores).

Capítulo 1

Cultura e Estado

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

O primeiro passo necessário para dar início a uma discussão sobre políticas públicas de cultura é tecer alguns comentários sobre os próprios termos que compõem essa expressão. Começando pela noção de políticas públicas, buscamos pensá-la, de forma simplificada, como um conjunto de ações e programas *que se articulam em torno de diretrizes específicas* e que são estabelecidos pelo Estado em algum de seus níveis de governo. Adotar essa definição significa assumir que política pública é algo maior do que um conjunto de ações e programas isolados e/ou desconectados entre si. Ou, utilizando os termos colocados pelo sociólogo José Carlos Durand (2001) é preciso se pensar a política a partir de uma visão orgânica e integrada, como um conjunto de práticas articuladas em torno de diretrizes e objetivos bem claros². (Como

bem coloca NIVÓN-BOLÁN (2006), importante pesquisador mexicano que dedicado ao tema, quando se coloca a cultura na agenda das políticas públicas, supõe-se ainda que ela possa ser associada a transformações na sociedade. Assim, é preciso, primeiro, refletir sobre quais são as transformações desejadas, para depois traduzi-las em objetivos claros, que, por sua vez, irão pautar um conjunto de ações e programas a serem implementados, cujos resultados poderão ser analisados depois de algum tempo. A segunda parte da tarefa de refletir sobre os termos da expressão políticas públicas de cultura é mais complexa: envolve compreender os significados atribuídos ao termo cultura no campo das políticas. Ora, se indagamos a um grupo de pessoas formado aleatoriamente sobre o que é cultura, provavelmente teremos uma gama de respostas bastante variadas. Alguns poderiam, de imediato, citar as artes e linguagens em sua resposta (dança, teatro, circo, música, cinema, literatura, entre outras). Outros poderiam dizer que a cultura é o patrimônio, os objetos e práticas que simbolizam a nossa memória (que podem tomar forma tanto de monumentos, casas históricas, Igrejas ou outro tipo de sítio; como também podem ser

2 Para outros esclarecimentos sobre a noção de cultura veja-se ver também RUBIM (2007).

imateriais, como são as práticas culinárias, as danças típicas, etc.). Outros poderiam responder que a cultura é aquilo que as pessoas ditas cultas possuem (um conjunto de códigos, procedimentos, valores e práticas que se aprende e se cultiva). Outros poderiam dizer que a cultura é simplesmente aquilo que partilhamos como nossos modos de vida, crenças, hábitos (idioma, modo de vestir, moedas que usamos nas trocas, etc.). E provavelmente concluiríamos que sim, cultura é tudo isso, e até mais do que isso.

Ou seja, existem diferentes concepções de cultura operando em nossas representações. Isso também ocorre dentro das instituições, e, como não poderia deixar de ser, na esfera das políticas públicas. Aí, especificamente, as diferentes concepções de cultura muitas vezes entram em disputa – já que, quando falamos numa pasta de política pública, estamos necessariamente falando de um orçamento que precisa ser dividido entre diferentes programas e linhas de ação. E no caso da cultura, esses orçamentos são especialmente escassos, o que dificulta a tarefa de dividir o bolo entre os diversos temas e atores a serem contemplados.

Pois bem, o que nos interessa chamar atenção, de início, é que *concepções diferentes de cultura moldam diferentes tipos de políticas culturais*. E, por conta disso, que as políticas culturais devem ser entendidas como um universo heterogêneo de diretrizes e práticas, que têm formatos diversos e servem a objetivos também diversos. Isso pode soar óbvio do ponto de vista conceitual, mas, na prática, não o é: ainda se constata, mesmo dentro de algumas esferas de gestão, resquícios de uma visão ingênua da atuação em cultura como uma espécie de samba de uma nota só, que ignora o fato de existirem diferentes pontos de partida para uma política cultural, diferentes formatos que a política cultural pode assumir e, conseqüentemente, diferentes tipos de resultados que essas políticas podem desencadear num determinado contexto social. Essa visão ingênua, via de regra, está associada a uma outra crença (igualmente ingênua), que concebe a atuação em cultura como uma espécie de generosidade dos governos – normalmente expressa por pensamentos do tipo o simples fato de estarmos ‘oferecendo’ alguma ação cultural já é muito; então qualquer ação cultural é boa por si só.

É fundamental termos em mente que, da mesma forma que ocorre com todas as outras áreas de atuação, as políticas culturais podem ser bem formuladas ou mal formuladas; e podem trazer conseqüências positivas e/ou negativas para um

determinado contexto social – e temos diversos exemplos históricos em que a cultura ou mesmo as artes foram engajadas a discursos pouco democráticos ou que favoreceram algum tipo de exclusão/discriminação. De maneira semelhante, também não é incomum vermos exemplos de ações ou programas em que as ações culturais funcionam como uma espécie de cereja do bolo, ou como uma espécie de contrapartida para embelezar projetos que nada tem a ver com o desenvolvimento cultural em si.

Essas visões provavelmente ainda guardam resquícios de uma representação Romântica sobre a cultura e especialmente sobre as artes (que as concebe como esferas de existências especiais, mais nobres, e que estão acima da existência cotidiana), que, se por um lado, foi fundamental para o processo de autonomização dos campos artísticos, por outro precisa ser superada para que se possa pensar com mais seriedade sobre os processos que envolvem a cultura (inclusive em suas dimensões de conflito e disputa).

A partir daí, poderíamos também pensar: que tipo de assunto cultural deve ser tratado na esfera das políticas públicas? Todo e qualquer processo de representação e significação? Quanto o Estado deve atuar/intervir? Como deve ser essa atuação? Não é o caso de aprofundar demais essa reflexão aqui, mas é interessante pontuar que, para responder a essas perguntas, teríamos que ponderar duas visões: de um lado, a que coloca a atuação do Estado como necessária, já que muitos assuntos relacionados à cultura não se resolvem no livre mercado (principalmente as questões relacionadas ao acesso e às possibilidades de exercício de diversas formas de cidadania cultural); e, de outro, visões que defendem a limitação da intervenção do Estado, embasadas por justificativas oriundas de matrizes reflexivas bem diferentes. Essas últimas podem estar embasadas por justificativas oriundas de matrizes reflexivas bem diferentes: por exemplo, há os que justificam a não intervenção estatal pela crença de que todos os aspectos da vida social se resolvem no mercado, a partir de uma somatória das racionalidades que cada indivíduo utiliza para agir; mas há também os que a justificam, pelo argumento de que o Estado não deve se envolver em assuntos relacionados a julgamentos estéticos. Em outros momentos históricos, como ocorreu na França dos anos 1970, chegou-se a questionar, de forma ainda mais essencialista, a atuação do Estado na esfera da cultura, sob a justificativa de que a cultura seria, por definição, o terreno do espontâneo e que

qualquer tipo de intervenção descaracterizaria seus processos³ – crença que, a nosso ver, também está pautada em resquícios da visão Romântica sobre os processos culturais e principalmente artísticos.

Em nosso ponto de vista, a atuação do Estado é desejável (do contrário, nem haveria necessidade de se falar em políticas culturais). Como veremos adiante, a partir do momento em que se começa a enxergar a cultura (o acesso à produção e a fruição de bens culturais, o direito a viver identidades culturais) como parte essencial do processo de desenvolvimento, é fundamental que esse assunto entre na agenda das políticas públicas. De outro lado, também é necessário criar meios para garantir que o Estado, sozinho, não vá estabelecer todos os parâmetros para julgar o que é bom ou ruim, certo ou errado, no campo da cultura (por exemplo, nas esferas da arte ou mesmo da vida religiosa), o que se configuraria como autoritarismo. Novamente pensando com NIVÓN-BOLÁN (2006), poderíamos dizer que a relação entre cultura e administração é necessária, mas sempre contraditória. E a solução para esse tipo de equação, a nosso ver, passa não só pelo processo de autonomização dos campos culturais (que, no decorrer da história, passaram a estabelecer seus próprios parâmetros de julgamento, legitimação e funcionamento), mas também, do lado do Estado, pelo estabelecimento de canais de participação de outros atores da sociedade nos processos de tomada de decisão e de elaboração das políticas culturais (o que garante ao Estado não definir sozinho os parâmetros em questão).

Dimensões da cultura nas políticas culturais

De acordo com NIVÓN-BOLÁN (2006), é necessário ter clareza de que, no campo da política cultural, sempre haverá alguém definindo o que é cultura e onde se pretende chegar com uma determinada ação – mesmo nos casos em que se passe a

falsa ideia de que não há uma escolha. Partindo daí, é necessário, em primeiro lugar, compreender que há escolhas envolvidas e, em segundo lugar, garantir que essas escolhas sejam claras. E um terceiro ponto desejável seria o de garantir que essas escolhas sejam feitas com participação de diferentes grupos da sociedade.

Como o próprio recorte utilizado para definir cultura é uma dessas escolhas, e talvez a mais importante delas, voltamos a um dos nossos pontos de partida: o conceito de cultura adotado interfere no formato e no alcance de uma política cultural. Alguns conceitos sobre a operacionalização desses recortes e sobre a forma como foram construídos historicamente, então, são úteis para pensarmos esse ponto.

Não caberia, aqui, fazer uma arqueologia do termo cultura e das formas como ele foi teorizado e utilizado nos momentos da história. THOMPSON (2002), a nosso ver, apresenta um balanço bastante interessante desse desenvolvimento, partindo da concepção iluminista que associava cultura a cultivo, a qual desencadearia na visão de cultura como civilização (especialmente presente nos contextos da França e da Alemanha do início do século XIX, ainda que com diferenças de concepção); passando também pelas visões mais pluralistas de cultura que se formulam com a formação da Antropologia; chegando, já no século XX, aos grandes sistemas explicativos das ciências sociais em sua forma moderna; e, por fim às formas como esse conceito é construído (e desconstruído) a partir dos anos 1960 pelas diversas correntes de pensamento em ciências sociais.

Aqui, nos limitaremos a trabalhar com dois grandes recortes de cultura que são mais tipicamente operacionalizados na discussão específica sobre políticas culturais. São eles *a cultura em sua dimensão antropológica* e *a cultura em sua dimensão sociológica*. A cultura em sua dimensão antropológica (poderíamos também entender: da forma como é abordada tipicamente pela Antropologia) compreende qualquer tipo de atividade sem finalidade produtiva em que o indivíduo encontra possibilidade de expressão (COULANGEON, 2005), o que inclui uma enorme diversidade de práticas, valores, costumes e crenças. BOTELHO (2001) apresenta a cultura em sua dimensão antropológica como aquilo que se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, que constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. A já bastante conhecida ideia

3 Ver GENTIL;POIRRIER (2012)

de que a cultura é ordinária, formulada por Raymond Williams (teórico do movimento dos Estudos Culturais), também ajuda a compreender a cultura em sua dimensão antropológica: a cultura corresponde àquilo que é comum, no sentido de compartilhado por um grupo específico.

Para autores como BOTELHO (2001 e 2007), COULANGEON (2005) e FLEURY (2006), a cultura em sua dimensão sociológica, por sua vez, geralmente assume o recorte das manifestações mais legítimas, como as artes e seus sistemas de produção. Esse termo (dimensão sociológica da cultura) se explica provavelmente pela projeção que ganhou uma certa vertente da sociologia da cultura (a vertente francesa que se desenvolveu em torno de Pierre Bourdieu), que de fato se dedicou a estudar com bastante profundidade os processos sociais envolvidos na formação dos campos artísticos, seus mecanismos de legitimação/valorização e as dinâmicas de consumo de artes⁴.

Historicamente, é possível observar como cada um desses dois recortes de cultura deu origem a um conjunto diferente de diretrizes e práticas de políticas culturais. Mais importante, desde início, é deixar claro que esses dois recortes não desencadeiam necessariamente em modelos excludentes de políticas culturais (ao contrário, o ideal é que a política seja capaz de contemplar tanto as artes e os sistemas de produção das formas culturais historicamente construídas como legítimas, quanto também a cultura entendida como modos de vida).

4 É importante deixar claro que, ainda que essa linha de pesquisa da Sociologia da Cultura que observa especificamente os processos relacionados ao campo da arte tenha bastante importância, seria incorreto assumir que Sociologia restringe a cultura aos processos artísticos. Há diversas correntes sociológicas que observam processos culturais e/ou que podem ser enquadradas dentro de uma matriz culturalista que não se debruçam especificamente sobre as artes (poderíamos pensar em Norbert Elias, no próprio Max Weber, bem como no próprio Pierre Bourdieu, que não restringiu sua atuação a esse objeto).

Alguns apontamentos históricos

Como a ideia de políticas públicas não pode ser descolada do Estado em sua forma moderna, faz sentido situarmos nossa reflexão especificamente no século XX. Mas é importante ter em mente que a relação entre cultura em geral (e as formas artísticas em específico) e os sistemas de poder, obviamente, têm uma trajetória bem mais longa – basta pensarmos nas formas de mecenato praticadas nas grandes cortes ou mesmo nas relações entre arte e Igreja na Idade Média. Reconhecer essa trajetória é importante para perceber que o processo de legitimação de algumas formas artísticas em detrimento de outras não é algo que se inicia na Modernidade.

Do século XX, nos interessa destacar alguns tipos de relação estabelecidos entre Estado e cultura, ainda que sem qualquer pretensão de esgotar o tema numa tipologia. Em primeiro lugar, apontamos a forma como a cultura foi articulada nos discursos Modernistas e modernizantes ainda do fim do século XIX (no contexto europeu) e especialmente no início do XX (também na América Latina). Ideias como a de identidade nacional foram centrais para a construção dos projetos de país e do discurso de modernização. A cultura, nesses contextos, funcionava como espécie de amálgama das nações que se formavam (ou como elemento universalizante e unificador, uma espécie de esperança redentora, nas palavras de NIVÓN-BOLÁN (2006). É importante ressaltar que, justamente por estar a serviço de um discurso unificador, a cultura, aqui, era uma construção relativamente genérica (de forma semelhante ao que ocorreu com o termo povo, por exemplo). Chamamos atenção também para o fato de que a ideia da cultura como amálgama fundamental para o pacto de construção das nações guarda relações com a própria concepção clássica de cultura como civilização (como aquilo que se opõe à barbárie e ao conflito generalizado).

Esse tipo de engajamento da cultura às narrativas modernizantes podem ser vistas, por exemplo, em discursos e agendas como os de Getúlio Vargas, no Brasil, ou, pesadas as diferenças, os de José Vasconcelos, no México, na primeira metade do século XX. E pode ser visto, de forma mais ilustrativa, em algumas narrativas do próprio Modernismo artístico (podemos pensar, por exemplo, nas pinturas dos modernistas brasileiros que retratam as diferentes culturas que formam a nossa nação

– o negro, o índio –, bem como em algumas obras dos muralistas mexicanos que seguem na mesma linha).

Vale relembrar também que a prática de fomento a obras artísticas e preservação de outros tipos de patrimônio cultural por parte do Estado, que, como dissemos, não foram invenções do século XX, não só continuou acontecendo, mas, em tempos de Estado moderno, teve sua discussão ampliada – cada vez mais, cobrava-se sistematicidade e institucionalização das formas de apoio. Já no início do século XX encontramos, por exemplo, no Brasil movimentos das classes mais institucionalizadas de produtores artísticos reivindicando sistematicidade no apoio à arte – poderíamos ilustrar com uma classe de produtores de cinema que começou a se organizar ainda nos anos 1920, para estabelecer suas reivindicações de apoio ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional. E tivemos, já no pós-Revolução de 1930, a consolidação de algumas estruturas públicas modernas voltadas à área da cultura (por exemplo, a criação de uma Secretaria de Cultura dentro do Ministério de Educação e Saúde de Gustavo Capanema, no âmbito nacional, no governo Vargas; ou o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, que foi conferido a Mário de Andrade em 1935).

Na França, país com ampla tradição de mecenato nas cortes, e considerado uma espécie de berço da política cultural em sua forma moderna, em meados do século XX, já se discutia intensamente a necessidade de criação de um ministério específico para as artes (separado do ministério que tratava assuntos relacionados à educação, no qual a cultura tinha uma pequena pasta). Argumentava-se que desde a III República (1870-1940), as artes estavam sendo negligenciadas, e o Estado deixou com que artistas como Verlaine e Gauguin morressem na miséria sem se sentir nem um pouco culpado⁵. Mas foi principalmente no contexto pós II Guerra Mundial que a política cultural começou a se organizar de maneira mais sistemática.

E foi justamente no cenário francês que se consolidou, ainda em 1959, o *Ministère des Affaires Culturelles*, que para muitos

corresponde ao marco inaugural de uma política cultural pensada de maneira mais institucionalizada no século XX⁶. O ministério foi conferido a um representante da classe de produtores (consolidando uma tradição que ainda sobrevive aos dias atuais), o escritor e teórico de arte André Malraux. Como deixa claro LAHIRE (2006), o ministério já nasce com a missão de tornar acessíveis as grandes obras da humanidade, diretriz que surge a partir da percepção de que somente uma pequena parte da elite parisiense desfrutava de tais grandes obras (basicamente as Belas Artes e o patrimônio).

Essa constatação de uma desigualdade no acesso e na fruição justificou o viés de *democratização cultural* assumido por boa parte das ações daquele período. Tais ações se concretizaram, por exemplo, em iniciativas de *difusão e descentralização* de obras e linguagens artísticas – são típicos dessa época programas como a Casa de Cultura, que visam descentralizar a oferta de manifestações da chamada cultura legítima, e, nos casos em que são bem formulados, disseminar os códigos necessários para sua compreensão.

O paradigma da democratização cultural, como ficou conhecido, foi alvo de uma série de críticas que começaram a ser formuladas já a partir do fim dos anos 1960. Não cabe aqui detalhar essa discussão⁷, mas é importante deixar claro os principais argumentos dessa crítica.

Em primeiro lugar, está o fato de que esse paradigma parte de uma concepção universalista da cultura legítima e atribui à política cultural a tarefa de reduzir as desigualdades de acesso a essa cultura (a alta cultura) (COULANGEON, 2011). Ou seja, o primeiro problema envolve a própria definição de cultura operacionalizada por esse paradigma, restrita basicamente às manifestações culturais legítimas. Um segundo

5 Palavras de Gaëtan Picon, diretor de Artes e Letras do Ministério criado em 1959 recuperáveis em PICON (1960); ver também LAURENT (1955) e BRICHET (1956).

6 Albino Rubim (2012) reconhece outras duas iniciativas bastante importantes na lista dos marcos inaugurais: as iniciativas político-culturais da Segunda República Espanhola nos anos 1930 e a implementação do Arts Council na Inglaterra nos 1940. O autor afirma que a iniciativa francesa é a mais estudada por possuir “maior envergadura” RUBIM, (2012, p. 13-14).

7 Para outras informações e referências, ver VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009.

problema, decorrente do primeiro, é um pressuposto implícito de que a cultura é algo para ser levado, ou seja, de que os processos que envolvem a cultura e as transmissões de práticas e códigos culturais podem ser pensados de cima para baixo. E um terceiro problema decorrente, a nosso ver, tem a ver com a própria concepção de públicos e de produtores de cultura desse paradigma: eles são concebidos como grupos absolutamente separados, já que o público é visto simplesmente como receptor (ou consumidor), além de ser tratado num sentido bastante genérico (o público aqui, muitas vezes se confunde com o povo); e o produtor é visto como uma espécie de portador oficial do discurso da cultura⁸

BOTELHO; FIORE (2005), sintetizando a crítica, pontuam que as políticas de democratização da cultura repousam sobre dois postulados básicos: o primeiro define que a cultura socialmente legitimada é aquela que deve ser difundida; o segundo supõe que basta haver o encontro (mágico) entre a obra (erudita) e o público (indiferenciado) para que este seja por ela conquistado (p. 8).

Para subsidiar as políticas de democratização e difusão e compreender o cenário em questão, o *Ministère des Affaires Culturelles* encomendou estudos para mapear as desigualdades culturais e, principalmente, compreender seus determinantes sociais e suas formas de reprodução. Um desses estudos foi encomendado a Pierre Bourdieu e sua equipe, e resultou no livro *O amor pela arte* (BOURDIEU; DARBEL, 2003 [1969]), em que Bourdieu começa a desenvolver o argumento depois aprofundado em *A distinção* (BORDIEU, 2007 [1979]), de que o gosto pela arte legítima nada tem de natural (não se trata de um dom), mas é algo moldado pelos processos de socialização e educação pelos quais o indivíduo passa, e, portanto está fortemente relacionado ao lugar que esse indivíduo ocupa no espaço social.

Esse ponto tem a ver com uma crítica importante que se faz aos discursos de democratização cultural (da forma como são praticados até os dias de hoje), e com o próprio fracasso do paradigma da democratização no fim dos anos 1960. Nas palavras de DONNAT (2001), muitos programas formulados

no paradigma da democratização cultural desconsideram os processos sociais envolvidos na prática cultural, partindo do princípio que a simples oferta desses produtos culturais já desencadearia o gosto e a prática. Esse discurso, para o autor, constitui-se, nesse sentido, como uma nobre ambição, mas irrealista.

Democratização > democracia

Já no fim dos anos 1960, principalmente em decorrência dos acontecimentos de 1968, o paradigma da democratização passou a ser questionado. Como coloca FLEURY (2006 e 2007), o ideal de levar a cultura legítima, por exemplo, à população rural, aos descendentes de imigrantes ou às camadas mais pobres dos cenários urbanos, passou a justificar todo e qualquer tipo de ação política, ficando desgastado e passando a ser percebido como ideologia. Em paralelo, as pesquisas (como as de Bourdieu e seus colaboradores, já mencionadas), mostravam que o consumo da alta cultura estava fortemente relacionado a atributos como educação formal e mesmo educação dos pais – ou seja, a fatores que podem levar décadas para serem trabalhados. Tudo isso colaborou, segundo o autor, para o desgaste do projeto de democratização da cultura e para a sensação de que ele havia fracassado.

Esse paradigma passou a ser, aos poucos, substituído por outro, o da *democracia cultural*, que, antes de tudo, parte de uma concepção mais ampla de cultura, não restrita às manifestações artísticas e ao patrimônio, mas sim englobando um conjunto heterogêneo e, principalmente, não hierárquico de práticas. Contestando a existência de uma única forma legítima de cultura (ou seja, mobilizando a cultura em sua dimensão antropológica), esse paradigma prevê que cada cidadão deve ter acesso ao maior número possível de formas culturais e deve poder escolher quais delas irá praticar (BOTELHO; FIORE, 2005; NIVÓN-BOLÁN, 2006). De acordo com COULANGEON (2011), essa mudança de paradigma teria aberto espaço para uma ação cultural mais centrada num desenvolvimento cultural atento às identidades locais, às culturas minoritárias e populares, apoiada num certo relativismo cultural e respeitando diferenças.

8 Ver especialmente DONNAT (2011)..

Não há espaço para aprofundar muito mais a discussão sobre democratização e democracia cultural aqui⁹, mas esse assunto será retomado no capítulo de Valmir de Souza a seguir. Importa pontuar, somente, que a passagem para o paradigma da democracia abriu possibilidades de repensar as questões do acesso (passa a ser entendido como opção mais do que como obrigação), dos públicos e dos produtores (que passam a ter fronteiras mais borradas e complexas, já que a cultura deixa de ser vista como monopólio de uma classe). Uma decorrência fundamental a ser notada, a nosso ver, é que o foco na questão do acesso passa a ser, pouco a pouco, substituído pelo foco na questão da *participação* da vida cultural.

Uma ponderação importante sobre a passagem da democratização para a democracia cultural é feita por DONNAT (2011): a mudança de paradigma, em si, não resolve o problema da desigualdade de acesso às formas mais legitimadas de cultura. Continua se comprovando, nas pesquisas sobre práticas culturais que são conduzidas sistematicamente na França (*Enquête sur les pratiques culturelles des français*), que somente uma pequena parte da população desfruta das linguagens artísticas, por exemplo, o que não deixa de ser um problema quando se tem em mente um ideal de democracia. Para DONNAT (2011, p. 20), apesar das dimensões contraditórias do projeto inicial de democratização, muitas questões que ele pretendia responder continuam existindo: a política cultural foi simplesmente esquecendo sua missão de ampliação de demanda, mas a questão da necessidade de formação de públicos para as artes, por exemplo, continua bastante atual (mesmo se abrirmos mão do caráter messiânico do projeto de Malraux). Segundo o autor, essa preocupação deveria estar mais presente na discussão, principalmente considerando que hoje as práticas artísticas competem, além de com os produtos típicos da indústria cultural, com as práticas de internet que fazem com que os indivíduos ocupem cada vez mais seu tempo livre dentro de casa.

A ponderação deste autor ilustra bem algo que colocamos

no início da discussão: não se trata exatamente de substituir um conjunto de ações por outro na agenda da política cultural (por exemplo, simplesmente trocar o foco na produção artística pelo foco na cidadania); o ideal é que se consiga contemplar questões importantes enfatizadas por cada um deles.

Uma última decorrência importante da emergência do paradigma da democracia cultural que precisamos destacar para seguir adiante foi a ligação da cultura com outras pastas da política pública. Se a ampliação do escopo de cultura levou à inclusão de novos temas na sua pasta (como o das identidades e dos modos de vida dos diferentes grupos sociais), isso também colaborou para que a ligação da cultura com diversos outros temas, como cidadania e desenvolvimento de forma geral, ficasse mais clara.

Sistema ONU - principais desenvolvimentos

Outra esfera que é importante ser observada para se compreender a evolução dos termos da discussão sobre políticas culturais é o debate que se estabelece no nível supranacional, especialmente em organizações relacionadas ao sistema das Nações Unidas (como UNESCO e UNCTAD, por exemplo). Também não seria possível mapear aqui todos os desenvolvimentos feitos aí, mas alguns marcos são importantes de serem destacados (para informações mais detalhadas, recomendamos Nivón-Bolán, 2006). Como se sabe, a Organização das Nações Unidas (ONU ou UN) foi pensada como instituição supranacional ainda no decorrer da II Guerra Mundial e foi criada em 1945, em alguma medida, como tentativa de evitar outros grandes conflitos armados entre nações (possibilidade que, diante dos desenvolvimentos da indústria bélica, parecia bastante preocupante), bem como de evitar atrocidades como as que ocorreram na Alemanha nazista (tanto que a prerrogativa de garantir a liberdade religiosa foi um dos pontos importantes dos primeiros acordos discutidos no nível supranacional).

Como Danilo Júnior de Oliveira mostra no capítulo seguinte, a própria Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, já fazia menção aos chamados direitos culturais, ainda

9 Para maior aprofundamento, ver DONNAT (2011); COULANGEON (2007 e 2011); BOTELHO (2007); VASCONCELOS-OLIVEIRA, (2009); BOTELHO; VASCONCELOS-OLIVEIRA (2010).

que não os definisse bem¹⁰. A intensificação do comércio internacional entre países não poderia deixar de moldar a agenda da ONU e a pauta dos acordos discutidos. Ainda nos anos 1950 e 1960, as menções feitas à cultura nesse âmbito supranacional já buscavam discutir alguns desses pontos, como o direito de autor e a cooperação internacional para circulação de produtos culturais (vale lembrar que a indústria de filmes dos EUA, por exemplo, já tinha penetração internacional nas primeiras décadas no século XX, e que durante os anos de II Guerra, uma série de países começou a desenvolver suas indústrias de cinema já que a produção oriunda dos EUA chegava com menos intensidade). Data dos anos 50 também o início do processo de reconhecimento da igual dignidade entre as culturas, que pode ser entendido como resposta a algumas situações relacionadas aos processos de descolonização.

Mas é a partir do final dos anos 1960 que, no âmbito da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), as políticas específicas para a área de cultura passam a ser mais fortemente debatidas, nas Conferências sobre Políticas Culturais e em diversos outros encontros, grupos de trabalho e declarações produzidos no âmbito desta organização. Vale pontuar que aí, o paradigma da democratização da cultura passa a ser questionado já nos anos 1970, na Conferência de Veneza, que, apesar de contemplar, em suas resoluções diversos pontos relacionados à produção artística (e ao acesso a essa produção) e ao patrimônio, já dava ênfase ao desenvolvimento cultural e aos direitos culturais (ZYSS, 1973).

A Conferência realizada em 1982 no México, conhecida como *Mondiacult*, no entanto, talvez seja o marco mais conhecido produzido no âmbito da UNESCO. É aí que uma noção ampla de cultura é assumida definitivamente: na Declaração do México, resultado do encontro, a cultura é apresentada como um

conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos, que caracterizam uma sociedade ou

grupo social. Ela engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 1982).

Essa descrição ilustra bem a noção de cultura em sua dimensão antropológica, que definimos acima. Na Declaração do México, o tema da identidade cultural ganha especial proeminência, sob a ideia de que a afirmação da identidade cultural contribui para a liberação dos povos e de que qualquer forma de dominação nega ou deteriora essa identidade (e não podemos deixar de pontuar que esse tipo de formulação responde também a uma série de movimentos de culturas ditas minoritárias – entre aspas porque em muitos casos representavam grupos bastante grandes da população – que começaram a se organizar já a partir da década anterior).

A questão da dimensão cultural dos processos de desenvolvimento também é um eixo central da Declaração do México, que afirma que a cultura constitui uma dimensão fundamental do processo de desenvolvimento, pois fortalece a independência e a identidade das nações. Essa discussão está alinhada a outras que, já a partir dos anos 1960, buscaram questionar uma concepção do processo de desenvolvimento pensada somente em termos quantitativos (traduzida, via de regra, pelo aumento do Produto Interno Bruto ou da renda per capita). De acordo com a Declaração, é necessário também se levar em conta a dimensão qualitativa do desenvolvimento, a satisfação das aspirações espirituais e culturais do homem e o bem-estar (UNESCO, 1982). Essa concepção de desenvolvimento está bastante associada àquela que depois ficaria conhecida como Desenvolvimento Humano, utilizada por outras instituições do sistema UN (como a UNCTAD, Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento; e o PNUD, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), da qual a cultura é um dos pilares centrais¹¹

Algumas outras discussões sobre políticas culturais foram realizadas no âmbito da UNESCO nas décadas de 1980 e 1990 (mesmo nos momentos marcados pela tendência de liberalismo

10 No Artigo 28 da Declaração, pode-se ler: “Toda pessoa tem o direito de tomar parte livremente na ação cultural da comunidade, de desfrutar das artes e de participar do progresso científico e das benfeitorias dele resultante”.

11 Ver, por exemplo, PNUD, 2004.

e minimização da atuação dos Estados), mas nos deteremos aqui somente a mais um ponto, que é a entrada, na pauta do debate internacional, da questão da *diversidade*, já a partir de meados dos 90.

A emergência do tema da diversidade está relacionada ao próprio movimento de globalização. A partir do momento em que começam a se intensificar as trocas ocorridas em nível mundial (de bens e serviços, de pessoas, de referências, de costumes), a ideia de uma única cultura nacional, coerente e integradora, passa a fazer cada vez menos sentido. É claro que a diversidade cultural sempre existiu, mas não se pode deixar de perceber que esse processo se intensifica a partir dos anos 1990, quando os fluxos internacionais aumentam e quando as chamadas revoluções nas tecnologias de comunicação começam a chegar à população de forma mais ampliada. É nesse momento que fica mais latente percepção de que os cenários culturais são cada vez mais diversos e dinâmicos.

O chamado processo de globalização, de um lado, aumentou o medo de um eventual processo de homogeneização cultural (principalmente pelas culturas ditas de massa), mas de outro, acirrou também discursos de afirmação das diferenças (valorização do local, das identidades minoritárias, regionais, entre outras). Esse acirramento chegou a assumir formas violentas nos anos 1990 (como ocorreu com alguns grupos separatistas, por exemplo). Nesse momento, começa-se a perceber que a questão das identidades (e, portanto, a cultura), perpassa diversos dos conflitos contemporâneos¹².

Três eventos marcam especialmente essa agenda no âmbito da UNESCO: o Encontro Nossa Diversidade Criativa, em 1995, e a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, em 2002 e a Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, em 2005 (num contexto já posterior ao atentado de 11 de setembro ocorrido nos Estados Unidos). Nesta Declaração, lê-se que a diversidade cultural deve ser considerada um patrimônio comum da humanidade e sua defesa

um imperativo ético inseparável do respeito à dignidade da pessoa humana. A partir dos anos 2000, o foco no nacional (como uma narrativa única e integradora) é definitivamente substituído pelo foco da diversidade, e, na agenda supranacional de discussão de políticas culturais, passam a figurar temas como o multiculturalismo e o direito a viver identidades.

Enfatizamos dois pontos importantes do desenvolvimento do discurso da diversidade na UNESCO. O primeiro é um risco inerente a essa própria construção: no limite, a adoção radical do discurso da diversidade poderia resultar num extremo relativismo (que poderia resultar na possibilidade de aceitação inclusive de práticas e valores discriminatórios, sob a justificativa de que cada grupo tem direito de escolher suas próprias crenças e valores). Tendo consciência desse risco e como resposta a ele, a UNESCO formulou que toda pessoa deve poder participar na vida cultural que escolha e exercer suas próprias práticas culturais, *dentro dos limites que impõe o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais*. (UNESCO, 2002, grifos nossos). Já na Convenção de 2005, isso aparece formulado de maneira ainda mais clara:

A diversidade cultural somente poderá ser protegida e promovida se estiverem garantidos os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos e escolherem expressões culturais. Ninguém poderá invocar as disposições da presente Convenção para atentar contra os direitos do homem e as liberdades fundamentais consagrados na Declaração Universal dos Direitos Humanos e garantidos pelo direito internacional, ou para limitar o âmbito de sua aplicação. (UNESCO, 2005, grifos nossos).

Trata-se de um adendo importante, que garante que o direito a viver as identidades culturais escolhidas não vá ser usado para ameaçar direitos básicos. Trata-se, sobretudo, de colocar os direitos do homem e as liberdades fundamentais acima da prerrogativa da diversidade (BARROS, 2008).

O segundo desdobramento dessa pauta para o qual gostaríamos de chamar atenção é uma passagem, no decorrer dos anos 1990 para os 2000, da discussão sobre multiculturalismo para uma discussão, mais complexa, do diálogo intercultural

12 Nas palavras de Manuel Castells (1999), poderíamos dizer: nossa sociedade é marcada por uma tensão permanente entre a rede (global) e as identidades (ou o “Ser”, nos termos do autor).

(ou interculturalismo). Essa passagem passa, nas palavras de BARROS (2008), pelo reconhecimento de que a diversidade cultural é realmente diversa, ou seja, não se constitui sempre como um todo harmônico, nem se constitui sempre de consensos. Ou seja, trata-se de assumir, de vez, a questão das diferenças, em toda a sua complexidade, e, como bem pondera Barros (2008, p. 21), sem que isso se resuma à adoção de discursos autorreferentes, ou da mera defesa de particularidades. Isso é expresso, nos termos da UNESCO (2010), por uma necessidade de definir políticas que confirmam uma inflexão positiva às diferenças culturais, de modo a que os grupos e as pessoas que venham a entrar em contato, em lugar de se entrencharem em identidades fechadas, descubram na diferença um incitamento para continuar a evoluir e a mudar.

Principais marcos no Brasil

Para finalizar este capítulo, é importante trazer algumas referências sobre a forma como as políticas culturais se desenvolveram no Brasil, também com foco mais específico no século XX¹³. Mais uma vez, não seria possível esgotar o assunto em poucas linhas, e há autores que desenvolvendo pesquisas consistentes sobre esse tema e sobre períodos específicos¹⁴. Como bem observou RUBIM (2007, 2007a e 2012), até o início da primeira década dos anos 2000, o histórico brasileiro das políticas culturais foi marcado por três tristes tradições: ausência, autoritarismo e instabilidade, características, no geral, que deram cor às nossas tentativas de políticas culturais no decorrer do século.

Ironicamente, foi nos momentos de autoritarismo político que

uma política cultural se desenvolveu com mais sistematicidade e institucionalidade no país. Essa história começa nos anos 1930, no governo Vargas, em que o Estado realiza pela primeira vez um conjunto de intervenções notáveis na área da cultura – nas palavras de Rubim, articulando opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura com o desenvolvimento de formulações, práticas, legislações e instituições (RUBIM, 2012, p. 32).

É nesse momento que se cria uma secretaria destinada à cultura no Ministério de Educação e Saúde – a cargo do ministro Gustavo Capanema, que, nos termos de RUBIM (2012, p. 31), era esteticamente modernista e politicamente conservador. É nesse período que se cria, por exemplo, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, 1937), já que, como pontua CALABRE (2007), as questões relacionadas ao patrimônio histórico eram de grande importância na agenda (data desta época, por exemplo, o reconhecimento de cidades históricas do período colonial). Em 1938 também é criado um Conselho Nacional de Cultura.

No nível municipal (mas ampliando-se para além dele, já que São Paulo começava a se desenhar como a metrópole mais importante do cenário nacional), constituiu-se também um Departamento de Cultura da cidade de São Paulo (conferido a Mário de Andrade em 1935), iniciativa de bastante reconhecimento na história da política cultural brasileira devido ao caráter inovador de algumas diretrizes (vale lembrar que São Paulo vivenciou um espírito modernizador especialmente forte no pós-Revolução de 1930, com o processo de urbanização se intensificando e a criação de diversas instituições).

O período de 1945 e 1964, segundo RUBIM (2007, 2007a e 2012), é marcado pela ausência. Como também mostra CALABRE (2007), as iniciativas culturais ficaram, de forma geral, delegadas à iniciativa privada, à exceção de alguns equipamentos (como museus) ou instituições que recebiam apoio do Estado (como o Teatro Brasileiro de Comédia, segundo a autora). Rubim pontua que o esplendoroso desenvolvimento da cultura brasileira que acontece no período, em quase todas suas áreas, não tem correspondência com o que ocorre nas políticas culturais nacionais (RUBIM, 2012, p. 33).

A ditadura reafirma a irônica coincidência entre políticas culturais e autoritarismo: os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram intelectuais, artistas, cientistas e criadores populares, mas, ao mesmo tempo,

13 Este capítulo foi produzido no segundo semestre de 2015 e, portanto, não contempla os acontecimentos que ocorreram na esfera da cultura no ano de 2016, como a infeliz tentativa de extinção do Ministério da Cultura levada a cabo pelo presidente interino que assumiu o governo após as turbulências políticas ocorridas no início do ano.

14 Ver, por exemplo, BOTELHO (2000); CALABRE (2005); DURAND (2001); MICELI (1984); RUBIM (2007); RUBIM; BARBALHO (2007); SILVA (2007).

constituíram uma agenda de realizações nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil (RUBIM, 2012, p. 33)¹⁵. Foram diversas as instituições criadas durante a ditadura militar, entre elas: o Conselho Federal de Cultura (de 1966, composto, como não poderia deixar de ser, por membros indicados pelo Presidente), um Plano Nacional de Cultura (1975), a Embrafilme (1969, a princípio com a tentativa de controlar a imagem que se vendia do Brasil nos festivais em que os jovens cineastas, especialmente do Cinema Novo, iam exhibir seus filmes, mas que depois se desenhou aquela que talvez tenha sido nossa política mais consistente de fomento à produção cinematográfica do país); a Funarte (1975)¹⁶, entre outras.

Já no fim dos anos 1970, o status do departamento destinado a assuntos culturais começou a ser repensado dentro do MEC¹⁷ (BOTELHO, 2000, analisa de forma bastante detalhada as transições institucionais dessa década). Em 1985, já no governo Sarney e no contexto da redemocratização, o Ministério da Cultura foi criado – segundo Rubim, já num contexto de relativa instabilidade, uma vez que o fim da ditadura praticamente tornou inevitável a criação do Ministério (RUBIM, 2012) e sua implementação foi bastante complexa (inclusive porque as instituições já existentes da área da cultura passaram a ser subordinadas a ele, o que obviamente gerou alguns atritos (BOTELHO, 2000). Já no governo Collor, o Ministério seria desmantelado, junto com diversas outras instituições da cultura (e, como se sabe, isso ocorreu também com instituições de várias outras pastas da política pública)¹⁸, até ser novamente recriado na passagem de 1992 para 1993 (já no governo de Itamar Franco).

Também data do governo Sarney a primeira lei que concede incentivo fiscal a agentes privados que investem em cultura, a chamada Lei Sarney (que também teria sido extinta por Collor). Do início do período de redemocratização destaca-se também

a nossa Constituição Federal de 1988, que aborda a cultura de maneira bastante progressista, já adotando, por exemplo, uma concepção bastante ampla de cultura que não se restringe às manifestações artísticas mais legitimadas e estabelecendo um foco específico em culturas que historicamente foram excluídas – refletindo o clima de otimismo e esperança do momento da abertura. Danilo Júnior de Oliveira comentará mais desse instrumento específico no capítulo seguinte¹⁹.

A lei 8.313, que hoje conhecemos como Lei Rouanet, foi promulgada em 1991, a partir de um aprimoramento da Lei Sarney. E em 1993, é criada também uma lei de incentivo específica para o cinema (Lei do Audiovisual). Segundo os pesquisadores (CALABRE, 2007, RUBIM, 2007, 2007A E 2012), a década de 1990 foi toda marcada por um enfraquecimento da política cultural e um fortalecimento dos mecanismos de isenção fiscal e do mercado (segundo Calabre, com o Ministério tendo cada vez menos poder de interferência). A gestão Francisco Weffort, ministro do governo Fernando Henrique Cardoso, teria sido um momento de consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados (CALABRE, 2007).²⁰ Nos termos de BOTELHO (2001), isso resultou numa espécie de transferência, para os departamentos de marketing das empresas, das decisões sobre o investimento em cultura, enfraquecendo o papel do Estado. No limite, isso pode ser encarado como uma ausência de política cultural, já que, segundo a autora, não podemos reduzir a política a um simples mecanismo, como o de isenção fiscal. Uma exceção para este período de ausência foi a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE, de 2001), que talvez possa ser explicada pelo poder

15 Ver também MICELI (1984).

16 Ver BOTELHO (2000).

17 A cultura passou a ser tratada no Ministério de Educação e Cultura em 1953. BOTELHO (2000) analisa de forma bastante detalhada as transições institucionais dessa década..

18 Dentre as instituições extintas por Collor estavam a própria Funarte, a Embrafilme, o Conselho Federal de Cultura, o SPHAN, entre outras.

19 Vale pontuar que, como no Brasil, em outros países da América Latina também foi no contexto dos anos 1980 que se começou a pensar as “outras” culturas componentes da nação (além da europeia) como importantes sujeitos políticos. Ainda assim, a incorporação parcial dessas “minorias” culturais (a incorporação mais efetiva só se daria no início do século XX (KLEIN, ZAMORANO; RIUS, 2015).

20 Ver também Rubim(2012), que afirma que no governo FHC a tradição da ausência atingiria novo ponto culminante.

de mobilização que essa classe específica de produtores acumulou desde o início do século XX.

Em 2003, com a chegada de Gilberto Gil (contexto do primeiro governo Lula), o Ministério da Cultura assumiu explicitamente um novo direcionamento, marcado por duas características principais. Em primeiro lugar, o desejo de uma retomada do papel do Estado na política cultural e do fortalecimento das instituições. E em segundo lugar, o foco na questão da cidadania cultural (que já estava previsto na própria Constituição de 1988, mas não tinha se institucionalizado numa agenda e em políticas e ações propriamente ditas).

A própria elaboração e implementação de um Plano Nacional de Cultura (2010-2020), mesmo com todos os problemas que o plano possui, ilustra bastante bem a preocupação em retomar o papel do Estado e a capacidade de pensar políticas culturais sistemáticas e em longo prazo. O fortalecimento do papel do Estado, em vez de representar dirigismo, como muitos acusaram, foi, a nosso ver, especialmente marcado pelas diretrizes da descentralização e da ampliação da participação dos diferentes atores sociais, inclusive na própria formulação da agenda política. O Sistema Nacional de Cultura (regulamentado em 2012), com seus diversos mecanismos formulados para descentralizar as decisões e ampliar a participação social (como conselhos, colegiados setoriais, conferências, entre outros), talvez seja a maior expressão desse movimento. Esse tópico também será abordado no capítulo seguinte.

O Programa Cultura Viva, que será abordado por Valmir de Souza no capítulo 3, ilustra de forma bastante expressiva o foco na dimensão cidadã da cultura. O que esse programa tem de mais inovador, a nosso ver, é a própria forma como enxerga a cultura e o cidadão comum: a cultura não é pensada de cima para baixo, mas a partir das práticas reais do cidadão, e os cidadãos não são concebidos somente como público, mas são convidados a participar de forma mais ativa da vida cultural. Como bem coloca Célio Turino, um dos formuladores da política, trata-se de pensar a cultura a partir de uma perspectiva da potência e não da carência (ou: daquilo que os cidadãos têm e não daquilo que não têm).

Alguns pontos cruciais para se pensar a política cultural, no entanto, não avançaram de forma satisfatória e seguem merecendo atenção específica, especialmente do governo federal. Destacaremos somente dois deles aqui, e alguns outros serão

discutidos nos capítulos que se seguem. O primeiro deles, o próprio orçamento destinado à cultura, que segue bastante abaixo do desejável, o que dificulta uma atuação mais qualificada – não só porque faltam recursos para ampliar as atividades-fim, mas também porque isso prejudica as estruturas internas de gestão. No nível mais geral (para além dos limites do Ministério e das Secretarias), a despeito de todas as diretrizes pensadas no nível internacional, o Estado não dá ainda a devida importância para a pasta da cultura, e parece não ter clareza acerca de suas vinculações com o processo de desenvolvimento de forma mais ampla, o que deixa Ministério e as Secretarias em situação bastante vulnerável, especialmente em épocas de crise, como podemos ver no atual momento.

Em segundo lugar, destacamos problema do equilíbrio entre a quantidade de recursos investida por financiamento direto (via fundos de cultura) e a quantidade de recursos investida via mecanismos de isenção fiscal; bem como a própria necessidade de reformulação das leis de incentivo fiscal, que vem sendo discutida há mais de uma década e, na prática, avançou bem pouco. Esse tópico também será novamente retomado adiante.

Referências

- BARBOSA DA SILVA, Frederico. **Política Cultural no Brasil 2002-2006**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.
- BARROS, José Márcio. **Diversidade cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BOTELHO, Isaura **Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural -1976-1990**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.
- BOTELHO, Isaura As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**. SEADE, v. 15, n.2, 2001.
- _____. **Democratização Cultural: desdobramentos de uma ideia**. Boletim de Democratização Cultural do Instituto Votorantim, 2007. Disponível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=66>. Acesso em setembro de 2015.
- Botelho, Isaura e Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina. **Centros culturais e a formação de novos públicos**. In: *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

- BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alan. **O amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003[1969].
- BOURDIEU, Pierre A **Distinção. Crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern; Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007 [1979].
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectiva. In: RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre (org.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EdUFBA, 2007.
- CASTELLS, Manuel A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COULANGEON, Philippe. Sociologie des Pratiques Culturelles. Paris: La Découverte, 2005.
- _____. As políticas culturais diante dos critérios de justiça: reflexões a partir do caso francês. In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 12, maio-agosto de 2011. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DONNAT, Olivier Democratização da cultura: fim e continuação? In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 12, (maio/agosto de 2011. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DURAND, José Carlos (. Cultura como objeto de política pública. In: **São Paulo em Perspectiva**, SEADE, v. 15, n.2, 2001
- FLEURY, Laurent. **Sociologie de la Culture et des Pratiques Culturelles. Sous la direction de François de Singly**. Paris: Armand Colin, 2006.
- _____. **Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture**. Presses Universitaires de Rennes, 2006
- _____. **Le cas Beaubourg. Mécénat d'État et Démocratisation de la Culture**. Paris: Armand Colin, 2007.
- GENTIL, Geneviève e POIRRIER, Philippe. **Cultura e Estado. A política cultural na França: 1955-2005**. São Paulo, Itaú Cultural, 2012.
- KLEIN, Ricardo, ZAMORANO, Mariano e RIUS, Joaquim Algumas reflexões em torno da construção de modelos de políticas culturais In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 18, jun-dez de 2015.
- LAMY, Yvon et BÉRA, Matthieu. **Sociologie de la Culture. Paris: Armand Colin Éditeur**, 2003.
- LIMA, L; ORTELLADO, P e SOUZA, V. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: **IV Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro, 2013.
- MICELI, Sérgio (org). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- NIVON BOLAN, Eduardo. **La política cultural: temas, problemas y oportunidades**. Coleção Intersecciones, v.. 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2006.
- RUBIM, Albino. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. In: **Revista Galáxia**, v.7, n. 13, 2007.
- _____. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.) **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 139-158
- _____. Panorama das Políticas Culturais no mundo In: RUBIM, A.A. e ROCHA, R (org). **Políticas culturais**. Salvador: UFBA, 2012.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação em massa**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- TURINO, Célio. Ponto de cultura: a construção de uma política. In: **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.
- PNUD. **Relatório do Desenvolvimento Humano 2004: Liberdade cultural num mundo diversificado**. Disponível em <http://www.pnud.org.br/hdr/arquivos/RDHglobais/hdr-2004-portuguese.pdf>. Acesso em setembro de 2015.
- UNESCO. **Declaración de México sobre las políticas culturales**. Unesco: 1982. Disponível em: http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf. Acesso em setembro de 2015.
- _____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Unesco: 2002. Disponível em: http://www.peaunesco-sp.com.br/destaque/diversidade_cultural.pdf. Acesso em setembro de 2015.
- _____. **Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. Unesco: 2005. Disponível em: <http://www.iber museus.org/wp-content/uploads/2014/07/convencao-sobre-a-diversidade-das-expressoes-culturais-unesco-2005.pdf>. Acesso em setembro de 2015.
- _____. **Investir da diversidade e no diálogo intercultural**. Unesco: 2010. Disponível em <http://unesdoc.unesco>.

org/images/0018/001847/184755por.pdf. Acesso em setembro de 2015.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. **Instituições e públicos culturais: um estudo sobre mediação a partir do caso SESC-São Paulo**. São Paulo, 2009. 233 f. Dissertação (Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo).

ZYSS, Witold. **Políticas culturais**. Palestra proferida às Comissões de Educação e Cultura do Senado Federal e da Câmara dos Deputados em 21 de novembro de 1973. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/180885/000352848.pdf?sequence=1> (acesso em setembro de 2015)

Capítulo 2

Marco Institucional para as políticas culturais no Brasil: o Sistema Nacional de Cultura

Danilo Júnior de Oliveira

O contexto da construção do Sistema Nacional de Cultura

Em 2003, Gilberto Gil assumiu o Ministério da Cultura e sua gestão buscou imprimir nas políticas culturais, um conceito abrangente de cultura, contemplado nas dimensões simbólica, cidadã e econômica. Vale lembrar que o conceito ampliado de cultura é adotado pela própria Constituição Federal de 1988, quando reconhece, por exemplo, no artigo 216, II, como patrimônio cultural brasileiro todos os *modos de criar, fazer e viver* (BRASIL, 1988).

Como aponta BOTELHO (2001), o conceito ampliado de cultura necessita de políticas igualmente ampliadas. E esse é o caminho mais democrático, na medida em que compreende todos os indivíduos e grupos sociais como sujeitos culturais. Desse modo, as ações do Estado para promover os direitos culturais não se restringem aos artistas, intelectuais e instituições

artísticas, haja vista que o caráter democrático do conceito amplo de cultura imprime nas políticas culturais as características da cidadania, ou seja, o reconhecimento de que todos são detentores de direitos culturais.

É importante notar que a abertura conceitual operada na ideia de cultura durante a gestão de Gil no Ministério já estava positivada na Constituição Federal de 1988 e é um entendimento consolidado em diversas construções teóricas – como a defesa da *cultura comum* (cultura de todos), de Raymond Williams, realizada no âmbito dos Estudos Culturais.

Na análise desse período, é possível vislumbrar um efetivo esforço para a construção de políticas públicas de cultura no país, detendo-se mais na problemática da democracia cultural e dos direitos culturais (CALABRE, 2012, p.1). Nessa medida fica ressaltado que a concretização dos direitos culturais, por meio das políticas públicas estruturadas na perspectiva da cidadania, depende de que as ações do Estado sejam estendidas para todos.

Contudo, para ser possível materializar o conceito amplo de cultura nas intervenções estatais – programas, projetos e ações

culturais –, tornou-se condição *sine qua non* a criação de um *sistema integrado* de políticas públicas de cultura, com condições de promover a interação colaborativa de todos os entes federativos e da sociedade.

De acordo com RUBIM (2007), o histórico brasileiro das políticas culturais é marcado por períodos de ausências, autoritarismos e instabilidades. É com estas tristes tradições que o governo de Lula/Gil irá se defrontar. Vale lembrar ainda que no campo das políticas culturais, a atuação do Estado brasileiro é, historicamente, marcada por uma grande desarticulação entre os entes federativos (União, Estados, Municípios e DF).

Daí a necessidade de estruturação do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como espaço de articulação das relações intergovernamentais e de participação da sociedade civil. O sistema pretende, nessa medida, consolidar institucionalmente as políticas públicas de cultura – manifestadas em programas, projetos e ações – com o intuito de assegurar a cidadania cultural, pois em decorrência da instabilidade institucional das políticas públicas de cultura, a eficácia dos direitos culturais fica inviabilizada.

Então, diante do histórico brasileiro das políticas culturais composto pela institucionalidade precária, instabilidade das políticas e baixa efetividade dos direitos culturais, o Ministério da Cultura, desde 2003, articula a construção Sistema Nacional de Cultura (SNC).

O SNC é um sistema público, descentralizado e participativo, que, com os auspícios da CF/88, institui um pacto, um processo de gestão compartilhada entre os entes federativos da República com ampla participação da sociedade civil. O sistema busca ser o eixo estruturante do campo cultural, dando mais resistência às políticas públicas diante das alternâncias do poder, representando, ao mesmo tempo, uma política pública nacional e um modelo de gestão compartilhada (SILVA, 2012). Com estabilidade, institucionalidade e integração, as políticas culturais poderiam ser consideradas políticas de Estado, com ações planejadas que ultrapassem o período de gestões de governos específicos.

Desse modo, a intenção do SNC é adotar uma organização sistêmica para garantir a existência e a continuidade das políticas para a concretização dos direitos culturais. Assim, para construir uma estrutura político-administrativa mais estável e resistente, o SNC organiza sistemicamente políticas, responsabilidades e recursos para a área cultural, por meio da

articulação das relações intergovernamentais e das instâncias de participação da sociedade (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011). A inspiração veio da articulação de políticas públicas de outros setores, sobretudo as da área da saúde, com a experiência do Sistema Único de Saúde (SUS).

De acordo com o artigo 216-A, inserido na Constituição de 1988 por meio da Emenda Constitucional n. 71 de 2012:

O Sistema Nacional de Cultura, organizado em regime de colaboração, de forma descentralizada e participativa, institui um processo de gestão e promoção conjunta de políticas públicas de cultura, democráticas e permanentes, pactuadas entre os entes da Federação e a sociedade, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com **pleno exercício dos direitos culturais**. (BRASIL, 1988, grifo nosso).

Em síntese, pode-se afirmar que, com o intuito de garantir o pleno exercício dos direitos culturais, o Sistema Nacional de Cultura (SNC) pretende:

- descentralizar a gestão das políticas públicas de cultura, fixando os papéis e as responsabilidades específicas de cada ente federativo (União, Estados, Municípios e DF).
- estabelecer um processo democrático de participação social em todas as fases do desenvolvimento das políticas culturais, sobretudo, por meio da criação de Conselhos de Políticas Culturais e da realização das Conferências de Cultura.
- incentivar o planejamento estratégico das políticas culturais nos mais diversos âmbitos, por meio da construção dos Planos de Cultura.
- democratizar o acesso aos recursos públicos para a cultura por meio dos Fundos Públicos de Cultura.

Os Direitos Humanos Culturais e o Sistema Nacional de Cultura

A *concepção cidadã da cultura* é manifestada e materializada por meio dos direitos culturais e, como já foi afirmado, o Sistema Nacional de Cultura tem como objetivo maior a promoção do

pleno exercício dos direitos culturais. Assim, cumpre apontar que o sistema é um instrumento (meio) composto por conteúdos (finalidades) encontrados na dimensão cidadã da cultura: são os direitos culturais.

Os *direitos humanos* são conquistas históricas promovidas pelas lutas sociais e foram inseridos politicamente nas declarações de direitos e posteriormente positivados juridicamente nas constituições dos Estados nacionais, transformando-se, assim, em *direitos fundamentais*. Em cada etapa do percurso histórico, pressões sociais buscam o reconhecimento de determinados bens e valores considerados elementares à concretização da vida humana com dignidade. A evolução dos direitos humanos é sistematizada por meio das chamadas dimensões de direitos.

A chamada *primeira dimensão* dos direitos, conquistados por meio das revoluções burguesas, estipulou as liberdades do indivíduo diante da onipotência do Estado. São os *direitos individuais, civis e políticos*, tais como: liberdade de crença, pensamento, opinião, criação e expressão. Tais direitos, de modo geral, demandam, justamente, a não interferência estatal na vida dos indivíduos, e, nesse sentido, são direitos negativos.

Na *segunda dimensão* têm-se os *direitos sociais, econômicos e culturais*. Eles foram instituídos com o chamado Estado de Bem Estar Social, sob o signo da igualdade e estão ligados às prerrogativas sociais nos campos da saúde, educação, trabalho, seguridade, moradia, cultura. É um conjunto de direitos que para serem concretizados exigem por parte do Estado à realização de prestações sociais positivas, por meio de políticas públicas.

Uma *terceira* dimensão, e até mesmo uma *quarta*, foram formuladas no interior de uma sociedade altamente tecnológica, preocupada com a devastação dos recursos naturais e com os incontáveis conflitos sociais. Reconhecem os valores da *fraternidade*, cuja finalidade é o aprimoramento da democracia, a promoção da paz, o desenvolvimento sustentável.

Os Direitos Culturais

Com efeito, é fundamental que se faça, aqui, a seguinte consideração: os direitos culturais são direitos complexos e estão presentes em todas as dimensões dos direitos humanos fundamentais (PEDRO, 2011).

A própria Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) faz menção direta aos direitos culturais. No artigo 22 ela se refere de um modo mais geral, aos direitos econômicos, sociais e culturais como indispensáveis à dignidade e ao livre desenvolvimento da personalidade humana. E no artigo 27 enuncia como direitos culturais a participação na vida cultural da comunidade e a proteção dos direitos morais e materiais do direito de autor.

De acordo com VARELLA (2013, p. 71), é do direito fundamental de liberdade de criação cultural que surgem os direitos autorais, posto que tais direitos possuem a finalidade de proteger os frutos da criação intelectual e artística, possuindo uma dimensão moral, de reconhecimento do autor, e uma dimensão patrimonial, de garantia de provisões econômicas resultantes das obras.

O Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais de 1966 destaca o direito de acesso à cultura como Direito à participação na vida cultural. De fato, o sentido desse direito é a universalização do acesso aos bens culturais, restritos, historicamente, às classes sociais mais privilegiadas. A Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural, feita pela UNESCO em 1976, definiu de forma precisa as duas dimensões da participação na vida cultural: a dimensão passiva, compreendida como direito à fruição e a dimensão ativa, que pode ser traduzida como o direito à criação e difusão.

A Declaração do México de 1982 estimulou a participação social nos processos de tomada de decisão sobre a vida cultural da comunidade, recomendando a multiplicação das ocasiões de diálogo entre a população e os organismos culturais, por meio de instâncias e mecanismos de participação nas decisões, tais como: conselhos, comissões, audiências públicas, ouvidorias, plebiscitos e referendos (MACHADO, 2007, p. 7).

Sobre os direitos culturais relativos à diversidade cultural, destacam-se a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural de 2001 e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de 2005.

Os direitos culturais foram formulados de maneira fragmentada e estão dispersos em vários instrumentos internacionais sobre direitos humanos. Segundo a UNESCO é preciso avançar na compreensão e clarificação do conteúdo dos direitos culturais, enquanto parte integrante dos direitos humanos.

Pode-se afirmar que para cumprir seu papel na concretização dos direitos humanos culturais, o Estado deve garantir, ao menos:

- a. liberdade de criação e expressão cultural;
- b. direitos autorais;
- c. acesso às manifestações culturais, à informação, ao conhecimento;
- d. acesso aos meios de produção e difusão, com as condições materiais necessárias para o livre exercício das próprias práticas culturais;
- e. preservação e promoção da diversidade das manifestações culturais;
- f. participação social na construção das políticas públicas de cultura;
- g. afirmação das identidades e fomento ao diálogo intercultural.

Com o intuito de reconhecer a cultura como direito humano fundamental, a Constituição Federal de 1988 consagrou os direitos culturais, positivando-os em uma seção específica nos artigos 215, 216 e 216-A. Entretanto, a ideia constitucional de cultura e de direitos culturais vai muito além, permeando todo o texto da Constituição.

O caput do artigo 215 faz referência direta e textual aos direitos culturais: O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais (BRASIL, 1988). O artigo 215 da CF/88 evidencia por meio de seu léxico substancial – *acesso, apoio, incentivo, valorização e difusão* – os compromissos e deveres assumidos pelo Estado ao garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais (CUNHA FILHO, 2011). A Emenda Constitucional (EC) nº 48, de 2005, incluiu o parágrafo 3º ao artigo 215, prevendo a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) por meio de lei.

O artigo 216 destaca a importância do patrimônio cultural brasileiro, composto de bens de natureza material e imaterial. De acordo com o referido artigo da Constituição Federal de 1988, a proteção jurídica do patrimônio cultural é realizada pelo poder público, com a ajuda da comunidade, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento, desapropriação, dentre outras formas de acautelamento e preservação. Nota-se que são mecanismos administrativos que necessariamente atingem e vinculam particulares, restringindo inclusive direitos reais legítimos, como o direito à propriedade, e impondo-lhes deveres de vigilância, conservação e outras obrigações (VARELLA, 2013, p. 73).

Sobre a proteção e promoção das identidades e da diversidade cultural é interessante notar que a Constituição Federal de 1988 dedica atenção à proteção dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira; mas, ao especificar, no parágrafo 1º do artigo 215, as manifestações das *culturas populares, indígenas e afro-brasileiras*, de acordo com Machado (2011), o Poder Constituinte demonstra preocupação especial com a reparação histórica das injustiças sofridas por esses grupos sociais.

E, por fim, o art. 216-A da Constituição brasileira, incluído na constituição pela Emenda Constitucional (EC) nº 7 de 2012, trata da instituição do Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Os componentes estruturais do Sistema Nacional de Cultura

No pensamento sistêmico²¹, sistema é considerado o conjunto de partes interligadas que interagem entre si. A relação entre as partes – elementos componentes do sistema – forma a engenharia institucional de funcionamento do SNC. Planos, conferências, conselhos, órgãos e fundos específicos para a cultura são instrumentos que possibilitam viabilizar o sistema de cultura presentemente pensado para o Brasil, com as características de integrador, democrático e operante (CUNHA, 2010, p. 105). De acordo com o § 2º do artigo 216-A da CF/88, os elementos componentes da estrutura do SNC são:

1. *Coordenação* (órgãos gestores da cultura): O SNC é coordenado pelo Ministério da Cultura. Cada ente federativo deverá ter sua organização institucional para administrar as políticas culturais e coordenar o seu sistema de cultura. O formato institucional mais indicado seriam as secretarias exclusivas de cultura.
2. *Instâncias de articulação, pactuação e deliberação*: a)

21 O sistema é sempre maior – ou menor – que a soma de suas partes, pois tem certas qualidades que não se encontram nos elementos concebidos de forma isolada (MORIN, 2005).

- Conselhos de política cultural; b) Conferências de cultura; c) Comissões intergestores.
3. *Instrumentos de gestão*: a) Planos de cultura; b) Sistema de financiamento à cultura; c) Sistemas de informações e indicadores culturais; e d) Programas de formação na área da cultura.
 4. *Sistemas setoriais de cultura*: São subsistemas dos sistemas de cultura, que tratam das especificidades das áreas e setores culturais.

Do conjunto de elementos estruturais do SNC, três destacam-se, por sua essencialidade na lógica e funcionamento do sistema, e são considerados obrigatórios: *conselhos, planos e fundos*. Essa tríade estrutural tem sido chamada de CPF da cultura. O estabelecimento de, ao menos, esses três elementos, em cada ente federativo, é condição de existência concreta do SNC. Para além dos esforços do Governo Federal, a implementação efetiva do sistema depende da adesão dos Estados e municípios, que é voluntária, e da criação dos sistemas municipais e estaduais de cultura com seus respectivos conselhos, planos e fundos.

A participação social no Sistema Nacional de Cultura

Os Conselhos de Políticas Culturais, juntamente com as Conferências de Cultura, são os elementos centrais do sistema no estabelecimento de um processo democrático de participação social nas políticas públicas da cultura. A efetiva instalação do Conselho Nacional de Política Cultural ocorreu em 2007.

Os Conselhos de Políticas Culturais são órgãos de caráter consultivo e deliberativo, que tem como principais atribuições: a) a propor as diretrizes da política pública de cultura; b) aprovar e acompanhar o plano de cultura; c) propor as diretrizes gerais para a aplicação dos recursos provenientes dos fundos; e d) elaborar seu regimento interno.

Os conselhos deverão respeitar na sua composição, no mínimo, uma paridade (50%) de representantes eleitos pela sociedade civil em relação aos representantes indicados pelo governo. A composição dos conselhos ainda deve atender a diversidade cultural, por meio dos segmentos artísticos e culturais, mas

também devem contemplar a representatividade regional, considerando a questão territorial. Dentre as vagas indicadas pelo governo, para além do órgão gestor das políticas culturais, devem ter representação os setores do poder público que são afins e transversais à cultura.

As Conferências de Cultura reúnem, periodicamente, a sociedade civil e o poder público em uma instância participativa competente para eleger as diretrizes gerais das políticas culturais e dos planos de cultura. As diretrizes aprovadas pela plenária final da conferência deverão orientar o plano de cultura, sendo detalhadas em programas, projetos, ações culturais e nas leis orçamentárias. Desde 2005 já foram realizadas três Conferências Nacionais de Cultura (2005, 2010 e 2013).

A participação social é um dos valores essenciais do Sistema Nacional de Cultura, por isso, a existência dos conselhos e a realização das conferências são elementos obrigatórios para os estados e municípios que querem fazer sua adesão ao sistema nacional e criar seus sistemas estaduais ou municipais.

O planejamento estratégico no Sistema Nacional de Cultura

Um Plano de cultura apresenta um planejamento de médio/ longo prazo para políticas públicas de Estado destinadas a ultrapassar conjunturas partidárias e ciclos de governos. Busca dotar as políticas culturais de *institucionalidade e perenidade*. A construção dos *Planos de Cultura* devem envolver os órgãos gestores, os conselhos e as Conferências de Cultura, bem como a sociedade como um todo.

A transformação dos planos em leis é muito importante: Com a aprovação dos Planos de Cultura Municipais, Estaduais e Nacional pelo Poder Legislativo, nas respectivas esferas, esse processo avança politicamente, ganha estabilidade jurídica e tem assegurado a sua continuidade enquanto política de Estado (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2011, p. 48).

Diante do contexto das políticas culturais brasileiras, marcadas pela falta de planejamento, instabilidade institucional e desarticulação entre os entes federativos, o Plano Nacional de Cultura (PNC) é o elemento orientador do Sistema Nacional de Cultura, pois lhe confere um planejamento estratégico.

O Plano Nacional de Cultura (PNC) foi instituído por meio da Emenda Constitucional n. 48 de 2005, que acrescentou o § 3º ao artigo 215 da CF/88 e foi regulamentado pela Lei 12.343 de 2010. Os referidos marcos normativos apresentam o PNC como um instrumento de planejamento das políticas culturais de duração decenal (de 2010 a 2020). O Plano Nacional tem 53 metas prioritárias que passarão por uma revisão via consulta popular.

A democratização dos recursos no Sistema Nacional de Cultura

Não há que se falar em políticas públicas prestacionais sem localizar suas respectivas fontes de financiamento. Assim, o financiamento à cultura no SNC compõe-se de um conjunto diversificado e articulado de mecanismos de financiamento público à cultura com predominância e centralidade dos *fundos públicos*. Mas, sem dúvidas esse é o aspecto mais crítico da construção do SNC.

Dentre os mais importantes mecanismos de ação do sistema, está o repasse de recursos do Fundo Nacional de Cultura para os fundos estaduais e municipais. São recursos direcionados para cumprir as metas dos planos estaduais e municipais de cultura, com participação e monitoramento dos conselhos estaduais e municipais de cultura. Somente podem participar dos editais de repasse *fundo a fundo*, os entes federativos que já estejam estruturados institucionalmente e normativamente, no mínimo, com seus conselhos, planos e fundos (CPF da cultura).

Em que pese à recomendação do Plano Nacional de Cultura pela centralidade e protagonismo do Fundo Nacional de Cultura, na prática, o mecanismo de financiamento à cultura mais utilizado no Brasil ainda é o mecenato.

Pode-se perceber que a implementação do SNC ainda não se concretizou no tocante à ampliação e democratização dos recursos financeiros, pois o país ainda tem sua política de financiamento à cultura pautada, majoritariamente, na excludente renúncia fiscal. Assim, todo o conjunto de distorções promovidas por esse mecanismo, atualmente, continua sendo reproduzido em um verdadeiro desserviço à cidadania cultural.

O Sistema Nacional de Cultura assumiu a complexidade de adotar um conceito amplo de cultura e de apostar na

concretização dos direitos culturais como seu objetivo fundamental. Os avanços já promovidos são inegáveis, mas, vale lembrar que se trata de uma engrenagem em construção, em pleno movimento, ainda repleta de desafios.

Referências

- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: São Paulo: **São Paulo em Perspectiva** v.15, n.2, 2001.
- BRASIL (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado, 1988.
- CALABRE, Lia. Problemáticas contemporâneas no campo das políticas públicas. In: **Políticas culturais no Brasil: questões contemporâneas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. Direitos culturais no Brasil. In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Federalismo Cultural e Sistema Nacional de Cultura: contribuição ao debate**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.
- MACHADO, Bernardo Novais da Mata. **Direitos Humanos e Direitos Culturais**. Disponível em: <<http://www.direitoocultura.com.br/wp-content/uploads/Direitos-Humanos-e-Direitos-Culturais-Bernardo-Novais-da-Mata-Machado.pdf>> Acesso: 23/Mar./2013.
- MEYER-BISCH, Patrice. A centralidade dos direitos culturais, pontos de contato entre diversidade e direitos humanos. In: São Paulo: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n.11, 2011.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. **Estruturação, Institucionalização e Implementação do Sistema Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 8ed. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- OLIVEIRA, Danilo Júnior de. **Direitos culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura**. São Paulo, 2015. f 162. Tese (Doutorado) - Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.
- PEDRO, Jesús Prieto de. Direitos culturais, o filho pródigo dos

direitos humanos. In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n.11. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. In: **Revista Galáxia**, n.13. São Paulo: Revista Galáxia, 2007.

SILVA, Adélia Cristina Zimbrão da. Relações federativas e arranjos institucionais intergovernamentais: o Sistema Nacional de Cultura. In: VIII ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2012. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Vasco Pereira da. **A cultura a que tenho direito: direitos fundamentais e cultura**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 2007.

VARELLA, Guilherme Rosa. **Plano Nacional de Cultura: elaboração, desenvolvimento e condições de eficácia**. São Paulo, 2013. f 225. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

Capítulo 3

A dimensão cidadã da Cultura

Valmir de Souza

Aspectos da Cidadania

A ideia de cidadania está associada a direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. Em Documentos como a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e a Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948), apregoava-se a cidadania como prática a ser universalizada. Mas esta sempre esteve restrita a uma camada privilegiada de cidadãos. Na Grécia antiga, só alguns cidadãos poderiam participar da vida política da cidade. Na França moderna, com a Revolução Francesa, os direitos de cidadania ganharam amplitude que depois foi restringida pela nova classe dominante.

Um dos aspectos fundamentais da cidadania é sua articulação com a ideia de nação. Assim, cidadão seria a pessoa identificada a uma região delimitada, um país. Assim, aqueles que participassem de uma identidade cultural nacional poderiam exercer os direitos civis e políticos dentro dessa comunidade imaginada (ANDERSON, 2008). Essas nacionalidades, porém,

entram em crise a partir da fragmentação dos Estados modernos (HALL, 2000). Hoje já se aponta para as relações entre cidadania e consumo, cidadania digital, e uma possível cidadania global devido às questões que afetam a todo o planeta.

No entanto o aspecto que mais nos interessa tem a ver com as práticas de cidadania vinculada à vida nas cidades que são o espaço prioritário de convivência civil e política da população. Os conglomerados urbanos atuais pode-se dizer que se transformaram em não-cidade devido à fragmentação territorial das cidades contemporâneas, consideradas globais. E nesses espaços, a ideia de cidadania passa a ser questionada, pois não contempla toda a diversidade espacial e cultural do tecido urbano. Assim, no Brasil, por exemplo, nos debates e no vocabulário sobre cultura surgiram termos como favelania - a vida na lógica cultural das favelas (comunidades), e florestania, a vida na lógica cultural das florestas, claramente voltados para aspectos que uma cidadania global não pode dar conta.

A dimensão cidadã da cultura carrega a noção de cidadania cultural que emerge voltada para o exercício dos direitos

à cultura. Esta expressão, no Brasil, surge por volta dos anos 1980, e a Constituição Brasileira de 1988 já previa o direito às expressões culturais, e mesmo documentos da Unesco abordavam essa questão em âmbito mundial. No Brasil, a política pública que deu corpo a essa ideia foi implementada pela Administração Luísa Erundina, entre 1989-1992, com a Política de Cidadania Cultural desenvolvida pela Secretaria Municipal de Cultura, por Marilena Chauí. Voltaremos a esta experiência adiante. Evidente que a questão cultural já tinha sido abordada por outras administrações, mas o peso dado pela dessa prefeitura ganhou grande visibilidade na cidade e no país. Nessa política, pretendia-se, então pautar os direitos culturais com ênfase.

Conceitos de cultura

Durante a Idade Média, arte e cultura eram consideradas atividades relacionadas a práticas eruditas e, depois da Renascença, as artes plásticas constituíram-se em cultivo exclusivo das elites. Algumas ideias-força em relação aos conceitos de cultura: primeiramente, a *Cultura* tem sido utilizada para legitimar a identidade de grupos oficiais, por exemplo, em marcas deixadas por grupos dominantes no espaço físico e simbólico das cidades - nomes de ruas, monumentos, bandeiras, etc., instituídas pela ação do Estado. A concepção de cultura como Belas Artes e Belas Letras está operando desde o Iluminismo europeu e predomina até hoje no campo da cultura. Mas com a emergência de práticas contemporâneas hibridizadas, a cultura de massa / indústria cultural e as culturas populares promovem reviravoltas no fazer cultural.

A divisão clássica piramidal entre Cultura Erudita, Cultura de Massa e a Cultura Popular estruturou-se como o Modelo Hierarquizado de Cultura (MHC) que pressupunha uma classificação da cultura a partir da noção de cultura como prática artístico-cultural consagrada. Por essa lógica, haveria uma separação de gosto e produção a partir da divisão entre Belas Artes, com suas linguagens artísticas, a Indústria Cultural ou Cultura de Massa, como processo de serialização da produção cultural, com reprodução de obra de arte, músicas (cd), pintura e as Culturas Populares (indígenas e afro-brasileiras), com suas manifestações como festas populares, artesanato, arte plumária, objetos, pintura corporal.

O MHC não dá conta da complexidade da produção cultural do mundo contemporâneo, já que houve mudanças significativas nas práticas e conceitos de cultura, modelo esse que vem sendo questionado por vários autores, que apontam para a comunicação entre as diversas modalidades de cultura e pela hibridização cultural -com as artes integradas, misturas de linguagens, colagens, pinturas, fotografias, e práticas mais contemporâneas como os games e o hip hop, o que foi nominado de culturas híbridas (MARQUES, 2015 e CANCLINI, 1998). Visto que as práticas culturais possuem raízes populares profundas, a divisão proposta pelo MHC tem uma tonalidade artificial. O que é percebido no processo de produção da cultura letrada - literária. Por exemplo, vários autores, entre eles Guimarães Rosa, beberam nas fontes populares para criar suas obras literárias.

Novas centralidades da cultura

Pesquisadores como Raymond Williams (1992) e Stuart Hall (1997) ampliaram o escopo dos estudos sobre a cultura, passando a considerar não só a *produção*, mas também a *apropriação* ou *modos de usar a cultura*, o que provocou mudança substancial nas análises sobre o tema. O primeiro, em seu artigo A centralidade da cultura, aponta essa mudança de paradigma nas ciências sociais e nas humanidades conhecida como virada cultural que tem a ver com uma nova atitude em relação à linguagem. Nesse contexto a linguagem seria fundamental para ressignificar as práticas culturais. Isto é, toda *ação social* carregaria em seu bojo significados culturais específicos. Como afirma Hall:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas 'culturas'. Contribuem para assegurar

que toda ação social é 'cultural', que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação. (HALL, 1997, p. 1).

A mudança operada no modo como é vista a linguagem e sua importância na nomenclatura das coisas altera de radicalmente a visão de como se faz e se pensa a cultura, não mais considerada somente como Belas Artes. Outro importante autor, Raymond Williams, acompanhando essa linha de pensamento, considerou a cultura como todo um modo de vida. Redefinindo a cultura ao longo da história e em outras escalas, o autor mostra a importância deste termo que, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos. (WILLIAMS, 1979).

Esses dois escritores rompem com práticas discursivas tradicionais sobre a cultura, e nos anos 1970, apresentam uma das bases para as políticas culturais voltadas para a democracia que veremos mais adiante.

O Estado no campo da cultura: democratização e democracia cultural

Na modernidade, o Estado se estabeleceu como figura central nas práticas políticas e econômicas de diversas sociedades ocidentais, o que deu origem à expressão *Welfare State* (Estado do Bem Estar Social). No campo das políticas sociais a presença do Estado em países europeus foi de crucial importância, principalmente após a Segunda Guerra Mundial com a intervenção maciça do poder estatal para suprir necessidades básicas de infraestrutura e de sobrevivência da população, mas também necessidades de ordem moral e cultural - levantar o ânimo da sociedade para se recuperar dos impactos negativos da guerra, valorizando sua produção artístico-cultural. É nesse momento (1946), que o *Arts Council*, na Inglaterra, é criado por John Maynard Keynes para financiar as artes e preservar a herança cultural nacional, procurando assim manter a coesão social (VOLKERLING, 1996, p. 196).

Mas conforme a ideologia predominante no momento histórico, o papel do Estado tende a sofrer variações. No campo da cultura, a ideologia social democrata colocaria ênfase no investimento direto do Estado em produções culturais, portanto *mais Estado*. Mas nem sempre a mão do Estado era bem vinda. A ideologia Liberal, no campo da cultura procuraria fortalecer mecanismos da iniciativa privada via leis de incentivo, priorizando a mão invisível do mercado e o Estado mínimo (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013, p. 12 - 13).

Uma das definições mais clássicas de política cultural, a da UNESCO, ainda pode constar de nossos repertórios. Em documento de 1969, é registrado que a política cultural seria o Conjunto de princípios operacionais, práticas administrativas e orçamentárias e procedimentos que fornecem uma base para a ação cultural do Estado (UNESCO, 1969). Bastante aproximada é a definição de Michel de Certeau que define assim a política cultural: Qualifica-se de política cultural um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo princípios ou critérios explícitos (CERTEAU, 1993, p. 195). A primeira definição enfatiza mais a ação cultural do Estado, enquanto a segunda não especifica o agente da atuação cultural.

Ainda que as políticas culturais possam ser desenvolvidas também pela sociedade e suas instituições privadas, aqui daremos ênfase nas formulações estatais, e principalmente naquelas que envolvem a dimensão cidadã da cultura – a cidadania cultural. Essa dimensão se conecta especialmente a uma das três gerações estudadas em O que são políticas culturais? (LIMA; ORTELLADO; SOUZA, 2013): política de identidade, política de produção e difusão e política de regulação econômica. No caso, a ideia de cidadania cultural mantém relações muito próximas com a política de produção e difusão cultural.

E em relação a essa política, dois paradigmas foram e continuam sendo relevantes para se entender as políticas públicas de cultura. Um se refere à Democratização da Cultura, e o outro à Democracia Cultural. Vamos anotar suas características e depois analisar casos que implementaram ou tentaram desenvolver, ainda que parcialmente, estes modelos.

O paradigma da Democratização da Cultura enfatiza o aspecto da produção e difusão da cultura e tem raízes no modelo francês. Para ANDER-EGG (1987), este modelo se caracteriza por uma ação que procura ampliar o acesso do público à cultura

e à vida artística, voltada para a difusão da cultura de elite; e pretenderia distribuir benefícios e serviços culturais, com o objetivo de diminuir a desigualdade no *acesso* aos bens culturais. O público seria tido como consumidor e receptor e essa política se utilizaria dos templos culturais (Centros culturais para difusão de orquestras públicas, Teatros etc.) como locais privilegiados da ação cultural do Estado. Além do acesso, também pressupõe a produção de um tipo de arte e cultura estabelecida. Assim, juntamente com a distribuição dos bens culturais, abria-se a possibilidade de se fazer arte com os critérios tradicionais. Este paradigma apoia-se na burocracia cultural, pressupondo a atuação do Estado (ANDER-EGG, 1987, p. 42-45).

Esta política cultural teria como base a difusão cultural, mas sem enfatizar o apoio à produção cultural de grupos e comunidades autônomos. O conceito subjacente a essa política cultural é o de Belas Artes. Mas este modelo sofreu várias críticas e entrou em crise na Europa, mas continua atuante nas políticas públicas de cultura (DONNAT, 2003).

Por outro lado, o paradigma da *democracia cultural* teria a função de proporcionar a indivíduos, grupos e comunidades instrumentos para desenvolver suas potencialidades culturais, com a participação ativa de todos na vida social. Nesta perspectiva, a população se apropriaria de meios necessários para desenvolver suas *próprias* práticas, dinamizando a cultura local a partir de suas referências, indo além das práticas artísticas consagradas. Resumindo: valorização e fomento de práticas autônomas; apoio a segmentos sociais comunitários; virada comunitária (ANDER-EGG, 1987, p. 41-45).

No Brasil, os editais do *Programa Cultura Viva* e, mais recentemente, os editais voltados para a diversidade cultural, as culturas negras e indígenas, seriam um exemplo deste paradigma. O conceito subjacente a este paradigma é o de cultura como *modo de vida* (WILLIAMS, 2011).

É importante destacar que a Democracia Cultural também pode estar ligada às práticas de formação para a produção artística amadora, no sentido de capacitar aqueles interessados em desenvolver o gosto e as práticas artísticas a partir das Belas Artes (VOLKERLING, 1996). Gestões culturais europeias implementaram políticas com ênfase no desenvolvimento das artes amadoras.

Para resumir, pode-se dizer que, na prática de gestões culturais, a Democracia Cultural se confunde com o a Democratização da Cultura, e os dois paradigmas não se apresentam de forma

estanque, em lógica binária. Nesse sentido, a cultura autônoma e comunitária (popular), como desenhada e analisada por Ander-Egg e Canclini (no contexto latino-americano) e, em parte, por Volkerling (no contexto do Reino Unido) não seria suficiente para explicar a política cultural europeia nem a política cultural no Brasil que, em parte, ainda acompanha a tradição francesa e em parte a tradição inglesa. Esses dois modelos não são excludentes e operam com práticas híbridas.

Experiências de políticas públicas de cultura

Para exemplificar nossa apresentação, vamos abordar brevemente duas experiências de destaque quanto a realização de uma política pública de cultura mais democrática na perspectiva da cidadania cultural.

I. Política de Cidadania Cultural em São Paulo: 1989-1992

Nesta seção, realizamos breve narrativa sobre a gestão cultural em São Paulo no período de 1989-1992. Apesar de não ter havido uma tradição de política cultural na cidade de São Paulo, isso não quer dizer que as gestões anteriores não tivessem realizado projetos significativos de ações culturais a partir do Estado. Mário de Andrade, nos anos 1930, trabalha com difusão de bens culturais para a população mais pobre. Nos anos 1970/80 as propostas de Sabato Magaldi, de Mário Chamie e de Gianfrancesco Guarnieri se orientavam pela difusão cultural. Chamie, com a criação do projeto *Periferia*, trabalhou com a popularização da cultura erudita. Guarnieri propunha ampliar as relações da cultura com a cidadania através da descentralização cultural, bem como eventos de MPB no Teatro Municipal. O que há em comum nessas administrações é que mantinham a política de *difusão* dos bens culturais, reforçando a cultura consagrada, seja de cunho popular ou das belas artes.

A novidade da política cultural de Marilena Chauí estava em apresentar a cultura como um direito do cidadão: direito a

produzir cultura e ao acesso à cultura clássica, a participar das decisões, à informação, à experimentação, à memória, e o direito à cidade. Além disso, propunha o *direito a criar novos direitos*. A cultura passou a ser vista não como bem supérfluo, mas como bem essencial, enfim, cultura como uma necessidade básica.

Foram desenvolvidas ações e atividades em várias áreas: Projetos Especiais, Patrimônio Histórico, Biblioteca Mário de Andrade, Regionalização, Teatro Municipal etc. As áreas definidas prioritárias foram as Bibliotecas e as Casas de Cultura. Nesse período a administração operou com uma mescla dos paradigmas da Democratização da Cultura e da Democracia Cultural. No entanto os investimentos nessas áreas e a implementação de programas encontraram diversas barreiras, que abrangiam desde questões de ordem conceitual até as de ordem prática, passando por aspectos administrativos, jurídicos, orçamentários e políticos. Por exemplo, para realizar contratos de grupos considerados não artísticos, foi necessário promover uma atualização no conceito de cultura através de um Decreto da Prefeita Luísa Erundina. Estes tipos de entraves impediam um maior alcance da política cultural da SMC no sentido de realizar a Democracia Cultural (FARIA; SOUZA, 1997).

II. Programa Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania

Mais recentemente o Ministério da Cultura (MinC) do Brasil, desenvolveu um programa inovador no campo da cultura denominado de Cultura Viva. A base dessa política era financiar comunidades e grupos e suas práticas culturais, e a função do MinC era a de Agregar recursos e capacidades a projetos e instalações já existentes. Com isso, este programa se aproximava bastante do modelo da Democracia Cultural.

Alguns dos objetivos do programa eram: ampliar e garantir o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural; incorporar referências simbólicas e linguagens artísticas no processo de construção da cidadania; potencializar energias sociais e culturais dando vazão à dinâmica das comunidades. Procuram promover o empoderamento, a autonomia e o protagonismo social dos grupos e comunidades fomentados, com ações desenvolvidas em Pontos de Cultura e Pontões de articulação em

rede. As ações do Programa Cultura Viva: *Agente Cultura Viva*, voltado para os jovens e o trabalho cultural; *Cultura Digital*, para a produção visual de grupos (aldeias); *Escola Viva pontos e escolas*; *Griôs*, os mestres dos saberes ((MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004 p. 115-131).

Limites e desafios da Cidadania Cultural

As gestões culturais públicas sempre encontraram barreiras e desafios muitas vezes intransponíveis para implementar e executar políticas inovadoras de cultura no Brasil. Listamos a seguir alguns dos entraves mais comuns presentes na administração pública.

Grande parte dos desafios postos para desenvolver a dimensão cidadã da cultura são de ordem institucional. Quanto à estrutura e capacidade de gestão do Estado, é preciso reverter o déficit cultural da máquina do Estado. O que se verifica nesse aspecto é a pouca presença da cultura nas pautas de órgãos públicos. Em alguns lugares nota-se a ausência de órgão de cultura. Juntando-se a isso, o baixo orçamento é uma reclamação perene dos gestores de cultura, e se constitui em grave obstáculo para a execução de políticas. A falta de informações e dados culturais é um grande nó para os gestores e pesquisadores da área de cultura: estruturar as bases de dados das secretarias de cultura, dando ao cidadão e aos pesquisadores acesso mais ágil aos documentos e informações e, por isso, é necessário ter um sistema de informação transparente e consistente.

Quanto aos equipamentos culturais das cidades, é preciso fornecer infraestrutura cultural para propiciar o acesso, a produção e a fruição cultural cidadã.

As relações intersecretariais sempre foram de difícil articulação devido à delimitação administrativa e orçamentária das áreas, mas é possível desenvolver projetos e programas conjuntos que visem a circulação da cultura pela cidade.

O planejamento cultural, que também é precário em vários lugares, só é possível quando os agentes culturais públicos passam a ter formação e tenham posse de informações socioculturais. Já o déficit na Formação de Gestores é problema crônico no campo das políticas públicas, pois conta com pouquíssimo

investimento dos órgãos de cultura do Estado no corpo funcional. Necessário também se faz ampliar a inclusão da cultura nos planos de governos locais, inclusive para o aumento de orçamento para a área.

Perspectivas futuras

Quanto às questões conceituais, no campo das políticas públicas há necessidade de ampliar a noção de cidadania cultural para a noção mais abrangente de cidadania intercultural, visto que hoje novos atores entraram em cena, como as potentes culturas periféricas, as culturas dos imigrantes, dos ciganos, dos refugiados, as culturas negras e indígenas no Brasil. Os conflitos no mundo atual, guerras regionais, provocam grandes deslocamentos migratórios entre países, e fazem emergir preconceitos culturais, religiosos e de classe emergem com mais intensidade gerando uma cultura do ódio e da violência contra grupos mais vulneráveis da sociedade. Os discursos de ódio dão origem às guerras culturais. Em relação a este ponto, é preciso criar um antídoto cultural para desfazer os estereótipos da mídia em relação a culturas de outros povos e grupos sociais mais vulneráveis.

Nesse contexto, cabe ressaltar que o diálogo intercultural assume enorme relevância no sentido de desenvolver formas de cruzamentos produtivos e criativos, o que já vem ocorrendo em vários níveis: poder público e comunidades; arte e sociedade; entre as diversas artes; entre grupos geoculturais, etc.

Os vários níveis de interculturalidade e as tensões presentes na relação entre culturas devem levar em conta que a escuta e a fala podem ser criativas na criação de outras realidades. Mas como afirmar Nicola Agustí Coll, a noção de interculturalidade como a situação em que entram em contato duas ou mais culturas (...) traz uma intensa exigência, em todos os níveis. (COLL, 2006). E para construir essas relações é preciso uma mudança de olhar para formar um espaço de cultura pública, reinventado utopias.

As cidades são espaços densos de interculturalidade com seus movimentos socioculturais de várias origens, propiciando momentos de trocas com o direito à diversidade cultural com diferença. Assim, coloca-se a necessidade de uma política

pública de cultura que coloque na pauta outros protagonistas para além dos limites geográficos e culturais de uma cidade, provocando relações de solidariedade internacional.

E uma das bases da solidariedade é o direito a comunicar e a viver cada cultura com liberdade, interagindo com outras visões de mundo e suas diferenças. No Brasil, o entrecruzamento cultural vindo de uma Ibero América, tem sido abertos vasos comunicantes com a América Latina, por exemplo, com ações do Programa Cultura Viva Comunitária.

É possível provocar interações com outras visões de mundo, com diversidade cultural e multiculturalismo crítico, promovendo trocas culturais em que se possa ensinar, mas também aprender com as práticas socioculturais de migrantes e imigrantes, através das várias linguagens culturais e línguas, buscando o cruzamento das artes e evitando o isolamento das práticas culturais. Para isso, também é possível criar pontos de interculturalidade para unir as pontas das culturas na busca de uma relação social mais rica e inovadora.

Referências

- ANDER-EGG, Ezequiel. **Política cultural a nível municipal**. Buenos Aires, Editorial Humanitas, 1987.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. 2 ed. Trad. Ana Rgian Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **Políticas culturales en America Latina**. Cidade do México: Editorial Grijalbo, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- COLL, Agustí Nicolau. **Propostas para uma diversidade cultural intercultural na era da globalização**. 2ª ed. São Paulo: Instituto Pólis, 2002.
- DE CERTEAU, Michel **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobrásnzky. Campinas: Papyrus, 1993.
- DONNAT, Olivier. **La question de la démocratisation dans la politique culturelle française**. In: *Modern & Contemporary France*, vol. 11, n.1, p. 9-20, 2003.
- FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de. **Cidadania cultural**

em São Paulo (1989-1992). Leituras de uma política pública. Revista Pólis, n. 28, São Paulo: Pólis, 1997.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Trad. Ricardo Uebel [et al.]. In: Media and Cultural Regulation. Open University, 1997, cap. 5. _____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A.

LIMA, Luciana; ORTELLADO, Pablo; SOUZA, Valmir de. O que são as políticas culturais? Uma revisão crítica das modalidades de atuação do Estado no campo da cultura. In: **IV Seminário Internacional de Políticas Culturais.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2013.

MARQUES, Marcelo de Souza. Críticas ao modelo hierarquizado de cultura: por um projeto de democracia cultural para as políticas culturais públicas. In: **Revista de Estudios Sociales**, n. 53, julio-septiembre, p. 43-51, 2015.

MINISTERIO DA CULTURA. O programa cultura viva do MinC. In: Revista Rio de Janeiro, n. 15, jan-abri. 2005, p. 115-131, 2004. **Revista Cultura Viva. Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania.** Brasília: MinC.

SOUZA, Valmir de. **Política de Cidadania Cultural: entre a democratização da cultura e a democracia cultural.** São Paulo, 2014. Relatório de Pós-Doutorado- EACH/USP.

UNESCO. **Cultural policy: a preliminary study.** Paris: UNESCO, 1969..

_____. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais.** Paris: UNESCO, 2005

VOLKERLING, Michael. **Deconstructing the difference-engine: a theory of cultural policy.** The European Journal of Cultural Policy, v. 2, n. 2, 1996. p. 189-212.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Cultura e sociedade.** Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes.

Capítulo 4

A Dimensão Cidadã da Cultura: novos atores em pauta

Ana Paula do Val

Cidades, periferias: identidades

CALDEIRA (2000) aponta que a cidade de São Paulo passou por pelo menos três processos de segregação socioespacial no século XX. O primeiro tipo se deu pelas formas de moradia, do início do século XX, com a higienização da cidade, no controle público sobre a população e a industrialização e consequente proletarianização. A segunda forma de segregação aconteceu no modelo centro-periferia, que perdurou dos anos 40 aos 80, com a relativa ausência de ações governamentais, no sentido de ordenar e prover infraestrutura e serviços urbanos, responsabilizando o trabalhador pela moradia autoconstruída. E o terceiro é a atual sobreposição centro-periferia com o artifício dos enclaves fortificados. Para a autora, com o início da abertura política por circunstâncias históricas específicas (acesso a moradia, a benfeitorias e políticas públicas), a cidade foi concomitantemente mudando sua configuração e o modelo centro-periférico

não mais foi capaz de representar a complexidade do espaço urbano e sua dinâmica.

No entanto, outros autores defendem que o modelo centro-periferia ainda perdura, agora com uma configuração de uma periferia consolidada no tempo e no espaço e em franco processo de desenvolvimento de novas periferias que adentram as áreas de mananciais, áreas de preservação ambiental (APAs), áreas rurais da metrópole e por todo espaço passível de ocupação.

Embora a cidade de São Paulo tenha tido uma diminuição do seu ritmo de periferação urbana, houve uma crescente diversificação socioespacial nas periferias, com a pobreza e a riqueza convivendo em processo acirrado de disputa pelo território e na sua incompleta incorporação à cidade. Estes processos apontam para periferias em processos de consolidação, que se tornam parte constitutiva do tecido urbano das cidades e mote de novos estudos sobre o crescimento periférico.

Para ROLNIK (2008), o conceito de periferia já não é mais adequado à realidade atual. Atualmente, com as novas configurações territoriais das classes alta e média (implantação de

shoppings centers, condomínios e hipermercados nas franjas da cidade), a forma mais adequada de refletir a urbanização brasileira seria através do próprio processo de produção do espaço. Seria evidenciar como a periferia é construída, ao inverso do que a lógica prescreve: uma marca visível e que atravessa todo o destino desse lugar, isto é, tem implicações na própria consolidação física, urbanística, ambiental desses assentamentos, mas também na sua inserção política, na relação que esses espaços, no mundo da cultura urbana, têm com a cidade. Nesse sentido, a definição de uma periferia como consolidada é muito impressionista; contudo, o que importa é entender o processo e a tensão que tem entre essas categorias [o que foi produzido legal e ilegalmente] e não claramente delimitar o que é consolidado.

As periferias surgidas entre as décadas de 1930 e 1970, em São Paulo, são bem diferentes das de hoje, pois muitas regiões, de quarenta anos para cá, conquistaram infraestrutura e processos de regularização fundiária em virtude das pressões políticas protagonizadas pelos movimentos sociais, mais especificamente os movimentos de moradia, organizados em grande parte pelas mulheres e outros atores, que construíam suas casas, trabalhavam fora e cuidavam de seus filhos em condições precárias. Chefes de família e lideranças reivindicavam acesso a equipamentos públicos, de saúde, educação, melhorias de mobilidades, dentre outras pautas, que eram apoiadas também pelas Comunidades Eclesiais de Base da Igreja Católica e movimentos sociais. No entanto, a aquisição de benfeitorias nestes tecidos urbanos trouxe junto o mercado imobiliário legal.

O processo de expulsão da população originária das periferias consolidadas para regiões mais distantes, que poderíamos chamar de periferias das periferias, é tratado por ROLNIK (2008)²² como uma questão geracional e de mudança de perfil econômico do bairro. Nesse caso, a população mais antiga, que construiu o bairro e suas casas, persiste em se manter no local e geralmente só se muda por motivos de tragédia familiar. No entanto, se estas famílias não ascendem socialmente, acompanhando a consolidação do bairro, seus filhos não conseguem permanecer na área, deslocando-se para novas periferias

(SARAIVA, 2011). Segundo Rolnik, isto tem a ver com o ciclo de vida, pois, originalmente, as famílias eram compostas por casais e filhos e, com o decorrer do tempo e no processo de consolidação do espaço, estes filhos se casaram e geraram novos núcleos familiares, o que ocasionou um novo adensamento, seja no bairro, seja na favela ou mesmo no próprio quintal dos pais. Posteriormente, em alguns anos, eles vão embora em busca de abrir novas frentes, outras periferias (SARAIVA, 2011).

Contudo, se analisarmos as cidades pelo prisma de seus aspectos culturais, um outro cenário – cultural – se revela em modos de vida, estilos, identidades, diversidades, comportamentos, práticas coletivas, a cultura ordinária (WILLIAMS, 1958), no seu sentido antropológico.

Esta paisagem também contempla a produção simbólica das periferias e de seus moradores. Suas identidades são mediadas em grande parte por ações afirmativas que exercitam seus direitos de expressão, criação, produção, difusão e fruição culturais, ou seja, suas práticas culturais e modos de vida. Cenas que não correspondem às imagens estigmatizantes da mídia sobre as periferias e seus cidadãos perigosos.

As relações socioculturais têm articulado, em grande medida, a política por meio da arte e da cultura em diversas regiões da cidade, principalmente as mais periféricas. Revelando, desta 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 periférica construiu outros campos discursivos ativados principalmente por meio da produção simbólica e redefiniu os *status* sociais, a partir de um orgulho de ser da periferia. A identidade periférica surgiu como um elemento de afirmação da cultura local, por meio dos territórios das periferias paulistanas, como forma de compartilhar adversidades próprias das quebradas²³ e seus gostos e estilos.

Vale ressaltar que cultura e identidade periférica não excluem as identidades particulares de cada grupo ou coletivo; pelo contrário, ela reforça a existência de uma classe produtora de arte e cultura periférica que representa diversas identidades (culturas populares, hip-hop, povos de terreiros, culturas

22 Entrevista concedida a Saraiva (2008).

23 Expressão nativa para se referir as periferias.

de matrizes africanas etc.) em seus territórios de atuação, que, na linguagem dos coletivos, corresponde à expressão *de nós, para nós*. Desta maneira, fazer parte da produção periférica significa, simbolicamente, fazer parte de algo maior e global, como cantam os Racionais MCs: periferia é periferia em qualquer lugar.

No caso da cidade de São Paulo, que busca assumir características cada vez mais globais, suas periferias enfrentam dilemas ao manter ações ligadas aos territórios locais e fluxos que já extrapolaram cidades, estados e a América Latina de maneira mais territorializada, além das conexões virtuais. Dessa forma, assumem um traço tipológico de periferias glocais. Nesse sentido, podemos inferir que o local e o global não são instâncias antagônicas e excludentes, mas, pelo contrário, partilham e circulam tanto em um como no outro, concomitantemente. Portanto, as culturas e suas manifestações não podem ser vistas sob essa ótica dialética em que os elementos se opõem, mas devem ser vistas a partir daquilo que CANCLINI (1995) denomina de glocal.

Para o pesquisador, o glocal envolve, nesse sentido, o campo da cultura, gerando dois movimentos contrapostos. O primeiro é o movimento de globalização, no qual surge uma rede planetária de processos industriais, tecnológicos e culturais, entre outras características, que interpela sujeitos diferentes, em dimensões espaciais diversas, através de bens simbólicos. A oferta de tais bens se mostra homogeneizadora de hábitos de consumo à medida que ignora fronteiras geográficas, atraindo diferentes segmentos consumidores. Paralelo a esse movimento globalizador, surge o movimento de localização da cultura. Nesse caso, ocorre uma retomada das tradições locais, num processo de busca por traços culturais capazes de marcar a diferença entre os povos e o pertencimento destes a seus territórios de origem. Para Canclini, são as negociações entre esses dois movimentos (o de globalização e o de localização da cultura) que implicam novas identidades híbridas (CANCLINI, 1995, p. 85).

Atualmente é muito comum chegar ao aeroporto e encontrar vários artistas e articuladores culturais e, principalmente, escritores e poetas periféricos em viagem para participar de bienais de livros, de encontros de poesia e outros eventos literários. Por exemplo, os poetas Emerson Alcalde, do Cultura ZL, e Michel Yakini, circularam juntos com outros coletivos de saraus e poetas, pelas feiras dos livros nas bienais de Buenos Aires (2013) e Cidade do México (2013). O *Coletivos* circulam

o tempo todo pela cidade de São Paulo, pelo Brasil e por outros países, e esse processo acontece tanto presencialmente como virtualmente. A internet, os blogs e as redes sociais colocaram a cultura periférica em uma rede muito mais ampla de acesso a atores sociais e políticos, ampliando cartografias culturais que comunicam as periferias do mundo todo. Os meios de comunicação e a mídia alternativa vêm brotando em coletivos que reequilibram os excessos midiáticos e revelam outros imaginários do cotidiano das periferias.

Desta forma, são duas identidades que estão em contexto: o orgulho de ser da periferia, que representa todas as periferias da cidade de São Paulo ou do mundo, ao mesmo tempo em que cada uma guarda as suas especificidades locais, com suas pautas específicas. Os coletivos e movimentos culturais conseguem transitar pelas instâncias local e global, em um processo de territorialização (local) e desterritorialização (glocal) sem grandes conflitos. O diálogo intercultural, sobretudo entre as culturas populares e periféricas têm estabelecido relações de grande êxito. A exemplo, nas políticas de cultura o Programa Cultura Viva tem sido referência de programa em implantação de estímulo a cidadania cultural em países como Peru e Argentina.

Movimentos culturais e a produção simbólica na cidade de São Paulo

Entre 2008 e 2011, participei de uma pesquisa de mapeamento de práticas culturais coletivas na zona sul de São Paulo e municípios adjacentes²⁴, por meio do Instituto Pólis para o SESC-SP. A pesquisa envolvia o mapeamento de 17 subprefeituras fora do centro expandido na zona sul de São Paulo. Outros municípios de fronteira, como Embu das Artes, Taboão da Serra, Itapeverica da Serra e Diadema. Foram mapeadas 323 práticas culturais coletivas protagonizadas por movimentos

24 Santo Amaro em Rede: culturas de convivência. SESC-SP, 2008 a 2011. Vide <http://www.ideiasnacaixa.com/sescSA/> e <http://anapaula-doval.me/cultura/02-relatorio-final-do-mapeamento-dez-2011/>

culturais, coletivos, grupos, ONG's, associações, entidades, entre outros atores que a partir de suas práticas demonstravam impactos significativos nos territórios onde estão inseridos.

Segundo entrevistas de campo em 2009, a maioria dos grupos e coletivos tinham pouquíssima familiaridade com a internet. Com o advento das redes sociais e acesso a internet, os coletivos e movimentos de arte e cultura passaram a ter uma rede de comunicação própria, e é quase impossível acompanhar as atividades de comunicação destes coletivos na Rede Facebook, Twiteer, entre outros. Além disso, as redes têm contribuído para fortalecer diversas causas afetas aos coletivos de arte e cultura, principalmente para combater uma ideia estereotipada e midiática das periferias, que foram totalmente estigmatizadas pela mídia e pelo poder público desde suas origens.

Neste sentido, a produção simbólica pode ser uma ardilosa construção ideológica que torna a condição de cidadania um privilégio e não um direito universal: parte da cidade toma o lugar do todo. A cidade da elite representa e encobre a cidade real (Maricato, 2011 *apud* Moassab, 2011 p.165). Segundo Moassab (2011):

A homogeneização das periferias produzida pela mídia torna-as um todo indiferenciado e ameaçador que, por isso mesmo, deve ser mantido isolado e afastado. Este imaginário é reforçado através da representação que a mídia faz acerca de movimentos de moradia, de violência e de juventude [...] A periferia assim construída é lugar da violência e da criminalidade, da desestruturação familiar, da pobreza, da falta de recursos, de infraestrutura e de cultura. Em outras palavras, trata-se de uma não cidade, um espaço fora do ideário de cidade hegemonicamente construído (MOASSAB, 2011, p.92).

Desta perspectiva, as periferias são a própria imagem da criminalização e da pobreza. Uma forma de criminalizar as periferias, e portanto - as identidades - é criminalizar suas expressões culturais, como por exemplo as culturas de terreiro e culturas afrodescendentes em geral, além do polêmico *funk*.

A violência da homogeneização identitária, a precarização do espaço urbano, a violência policial, o genocídio de jovens negros, a ausência do Estado e de equipamentos públicos (principalmente de cultura, esporte e lazer), a discriminação e a criminalização de moradores e expressões culturais, além do narcotráfico, que

muitas vezes domina territórios, entre outras tragédias anunciadas nas periferias, acabam por camuflar uma rica cartografia da diversidade cultural insurgente nessas regiões da cidade.

As quebradas da cidade tiveram mudanças significativas em suas paisagens físicas. Foram transformadas pelo mercado imobiliário e pelo acesso a benfeitorias de infraestrutura e mobilidade nas periferias consolidadas. No entanto, as paisagens psicossociais das periferias têm sido construídas a partir de outros campos discursivos que atuam por meio da produção simbólica, sendo muitos – com teor político, como o movimento *hip hop*, que teve:

[...] um papel fundamental na articulação e na atuação no campo social, aproximando esses jovens de outros movimentos sociais, como o movimento negro, mas também dos movimentos de moradia, sem-terra, mulheres, etc. (MOASSAB, 2011, p. 78).

Esses campos discursivos ativados pela produção simbólica nos permitem visualizar uma grande colcha de retalhos, que expressa a diversidade cultural das bordas da cidade. Desta maneira, podemos verificar que cada território periférico carrega consigo suas singularidades locais, seus atores sociais e suas dinâmicas socioculturais e política, o que atribui a cada territorialidade aproximações, contradições, divergências e diversidades, que podem nos auxiliar na compreensão das complexidades de sua produção simbólica. São múltiplas periferias, modos de vida, códigos sociais e estilos, que transitam pelas quebradas. Esses fatores são extremamente relevantes para que não se crie um imaginário de periferias romantizado e cego aos antagonismos. Dessa maneira, Tommasi (2013) argumenta sobre as ambivalências que as periferias carregam:

[...] Desde logo, descartei as explicações simplistas e o entusiasmo quase romântico com os quais alguns autores descrevem tudo que acontece de bom nas margens geográficas e simbólicas da cidade²⁵, procurando, nas minhas

25 “Cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia: a periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, se transforma na periferia da periferia.” (VIANNA, 2006, p. 12)”.

leituras, ir além das visões dicotômicas para indagar as ambivalências, o que acontece entre: a transgressão e a co-optação, os produtos de mercado e os independentes, as obras originais e as repetições, a arte profissional e o amadorismo. Com a convicção de que é justamente nesse entre que acontece o que interessa (TOMMASI, 2013, p. 34).

Neste sentido, é preciso visualizar a produção simbólica nas periferias dentro de um campo multidimensional, múltiplo, multifacetado, que é articulado por movimentos culturais, movimentos ambientais, movimentos afirmativos: de gênero, matriz africana, matriz indígena, movimentos de direitos humanos, movimentos de moradia, coletivos de arte e cultura, produtores e fazedores de arte e cultura, artistas, agentes culturais, ativistas culturais, associações comunitárias e de bairros, entidades não governamentais (ONGs), fundações, institutos filantrópicos, entidades de assistência social, equipamentos públicos, times de futebol de várzea, partidos políticos, igrejas católicas, igrejas evangélicas, pastorais, terreiros de candomblé e umbanda, entre outros. Tudo isso são as camadas e fluxo, tramas das periferias, que se conectam a seus diversos atores em pautas comuns ou se distanciam para disputar interesses próprios ou os mesmos espaços políticos e recursos.

No Brasil, no final anos de 1990, houve um grande crescimento de ONGs, entidades internacionais querendo investir nos países sul-americanos. O Brasil foi um dos países mais beneficiados em termos de diversidade de recursos e de ações sociais, que logo trataram de atar laços com as ONGs locais, que desde os anos 2000 proliferaram como entidades de responsabilidade social de muitas empresas, sobretudo de bancos, que investiram em primeira instância nos projetos de financiamentos culturais e sociais. Além disso, ambas as entidades, independentemente de tamanho ou de sua prática, já acessaram fundos, desde a ONU até fundos católicos de grandes multinacionais e transnacionais. Por fim, no ano de 2010, a cooperação internacional se retirou ou retirou fontes de recursos da entidades, deslocando-se para os países da África.

Não podemos generalizar, mas a pesquisa do mapeamento da zona sul citado anteriormente, constatou que as entidades que vêm de fora para dentro da periferia têm um olhar redutor sobre suas identidades e produções culturais, pois só vêm a cultura de forma instrumentalizada. Em contraponto, as

entidades de fora, as associações de bairro, moradores, pontos de cultura, movimentos e coletivos socioculturais e outras agremiações, que nascem no bojo das periferias, vão trabalhar a arte e a cultura como ações afirmativas e identitárias, e muitas colocam em pauta a importância da arte e da cultura como processo de criação, de preservação e de difusão destas produções locais. Esta é uma mudança de olhar sobre os processos culturais, muito significativa neste contexto dos movimentos culturais.

A arte e a cultura, neste campo descrito acima, também têm finalidades e usos diferentes dependendo dos atores envolvidos. Um exemplo é a própria instrumentalização da cultura, uma prática comum no poder público e nas ONGs de diversos segmentos. No caso, a maioria dos movimentos e coletivos tenta fugir desta instrumentalização, buscando exercer um papel de formação, profissionalização e geração de renda, além da mobilização por uma identidade periférica que reflita seu processo histórico-político de formação socioespacial, em contraponto à diversidade sociocultural das periferias e das classes dominantes.

As práticas culturais coletivas sempre estiveram nas periferias, contudo, registros que falem de movimentos culturais em São Paulo, datam do início dos anos de 1980 com o movimento *punk* anticapitalista. Nos anos 1990, o *hip hop* tomou a cena com os Racionais MCs. No entanto, somente a partir dos anos 2000 foi que uma série de movimentos e coletivos culturais, dentre eles o movimento *hip hop* presente, começaram a se insurgir pelos territórios periféricos. Grande parte deles carrega uma carga política muito expressiva em suas ações, articulando a produção simbólica a questões comunitárias, o que torna suas ações estético-políticas ou estético comunitárias.

Tais práticas hoje são representadas pela cultura periférica, realizadas por coletivos de jovens ou intergeracionais nas bordas da cidade. Elas estão no bojo de muitos movimentos culturais, que em grande maioria têm caráter afirmativo (ou os novos movimentos contemporâneos), que buscam reivindicações por meio de ações coletivas. Em grande medida, mobilizam a arte e a cultura para ativar questões políticas e utilizam diversas formas de se organizarem e na solução de espaços de participação política na cidade.

Programa de Valorização a Iniciativas Culturais – Programa VAI: uma política de cultura para as periferias paulistanas

No início dos anos 2000, as políticas de cultura no plano nacional contavam com as opções neoliberalistas de políticas de incentivo fiscal herdadas da década anterior – naquele momento, referentes a mecanismos de renúncia fiscal: na esfera municipal, a Lei Mendonça nº 10.923/90, em São Paulo, e no contexto federal a Lei Rouanet nº 8.313/91. Esta perspectiva neoliberalista de privatização das ações culturais começou a ser questionada pela sociedade civil, pela classe teatral organizada, a partir do momento em que o dinheiro público, pela via da isenção de impostos, ficava ao sabor da escolha dos departamentos de *marketing* cultural das empresas, para fazer uso de dinheiro público no fomento de ações que fortalecem a marca do patrocinador em benefícios privados. Os grupos²⁶ se uniram para reivindicar um financiamento público para a classe teatral, com o sentido de apoiar a manutenção e a criação de projetos processuais, e de propiciar pesquisas continuadas no campo da produção teatral, visando ao desenvolvimento do teatro e do seu campo de estudo, além de ampliar o acesso da população em geral às produções teatrais.

A Câmara dos Vereadores da Cidade de São Paulo foi palco de diversos debates protagonizados principalmente pela classe teatral, com a reivindicação de um fomento público e regular para esta categoria em contraponto à política de incentivos fiscais. A pressão deste movimento dentro do legislativo originou o Projeto de Lei 416/00, de co-autoria do vereador Vicente Cândido (PT), gerando posteriormente a Lei de Fomento ao Teatro (Lei Nº 13.279/2002), sancionada na gestão da prefeita Marta Suplicy (PT – 2001-2005) e executada pela Secretaria

Municipal de Cultura na gestão dos secretários de cultura Celso Frateschi e Marco Aurélio Garcia, sendo a primeira experiência em política pública de cultura gestada no ambiente legislativo.

Vale destacar o papel de vanguarda que o legislativo desempenhou para o desenvolvimento e fortalecimento das políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo, ao se propor ser um formulador de leis. O primeiro caso, já citado, que foi articulado pela classe artística do teatro, é a Lei de Fomento ao Teatro, e o segundo caso é o Programa VAI. O programa teve uma origem distinta dos demais fomentos, pois não nasceu de uma classe artística organizada, mas do diálogo e da interação entre o poder legislativo, a sociedade civil e coletivos de jovens da cidade.

Havia uma demanda organizada para discutir políticas públicas para a juventude e a Câmara Municipal de São Paulo foi o primeiro espaço Legislativo no Brasil a instaurar uma Comissão Extraordinária e Permanente da Juventude (Resolução 02/2000 efetivada em fevereiro de 2001) para debater exclusivamente políticas de juventude, que era um assunto premente a ser tratado, face a uma realidade cruel em que 350 jovens do sexo masculino estão marcados para morrer diariamente de causas violentas (CÂMARA MUNICIPAL DOS VEREADORES SÃO PAULO, 2001).

O Vereador Nabil Bonduki (PT) foi o presidente da Comissão de Juventude, que contou, nos debates, com a colaboração de seus assessores de gabinete, com a presença de outros vereadores, com a assessoria de especialistas, com organizações da sociedade civil e grupos de jovens de diversas manifestações artísticas e culturais.

Neste sentido, a formulação do Programa VAI foi fortemente influenciada pelas discussões que aconteceram no âmbito da Comissão da Juventude, pois ampliou o espaço de debate parlamentar a partir das demandas dos jovens e do conhecimento das realidades locais (*in loco*) para refletir sobre políticas especificamente dirigidas ao público jovem.

A pesquisa nacional *Juventude: Cultura e Cidadania*, realizada pelo Núcleo de Opinião Pública da Fundação Perseu Abramo, sob a coordenação de Gustavo Venturi e Marisol Recaman, de 2000, foi apresentada pela pesquisadora Helena Abramo e trazia uma análise do jovem como um ator responsável e fortemente disposto a realizar ações de sociabilidade mediadas por práticas culturais coletivas protagonizadas pelos próprios jovens. Verificou-se, durante as discussões, que a cultura não só era um fator importante para a vida do jovem e o seu lazer, mas que também contribui para a definição de sua identidade, para ampliar seu repertório e para

26 O principal grupo de pressão contra a situação do teatro nacional foi o Movimento Arte Contra a Barbárie, organizado em São Paulo em 1999 pela classe teatral, inconformada com os obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos públicos para financiamento de ações culturais.

expressar suas visões de mundo. Além disso, foi constatado que, para a juventude, a cultura fomenta novas formas de organização e participação social. Essas discussões, legitimadas por grupos de jovens que participaram da comissão de juventude, foram decisivas e norteadoras para que a cultura fosse a pauta para um experimento de uma política de juventude.

Estes dados demonstram que naquele período (e ainda hoje) a juventude se via refém de direitos historicamente negados, o que nos leva a crer que a necessidade de desenhar políticas públicas específicas para a juventude ganhava espaço e a temática passou a integrar a agenda governamental, a partir dos anos 2000.

Estas questões, em certa medida, foram responsáveis pela escolha de se formular um projeto de lei, inspirado pelo vereador Nabil Bonduki, que levasse em consideração a criação de um fomento voltado para atividades artísticas e culturais, já realizadas por jovens em áreas desprovidas de recursos e de equipamentos públicos, garantindo, assim, o anseio singular da juventude de exercer seus direitos culturais. Identificada a demanda, foi necessário articular uma rede ampla de atores sociais, para que a proposição se tornasse um projeto de lei e, posteriormente, a instituição da mesma em lei.

Durante o processo de formulação do Programa, houve a formação de uma rede política capilarizada em bases de apoio sociais (os jovens) na forma de ONGs e por meio de coletivos e movimentos culturais, que participaram do processo. Nas discussões que originariam a política pública, tanto os jovens quanto os representantes das entidades sentiram-se contemplados pela forma como o projeto de lei contribuiu para assegurar o direito à cultura.

A formulação desta política ia ao encontro dos desejos e interesses dos atores que formaram essa rede; muitos dos jovens que participaram das discussões da Comissão Extraordinária de Juventude passaram a ser os próprios beneficiários do Programa durante seu desenvolvimento. Igualmente, os representantes das ONGs estavam envolvidos na formulação da Lei, divulgando a política a outros jovens, integrando a Comissão de Avaliação ou oferecendo o curso de elaboração de projetos, além dos gestores públicos que estiveram presentes em diferentes papéis nas etapas de elaboração e de execução da lei. Documentos pesquisados sugerem que esse amplo apoio social foi um fator importante para a pluralidade do Programa.

No caso do Programa VAI, podemos afirmar que temos uma política resultante de uma lei que foi discutida e concebida

com seu público beneficiário no campo legislativo da (Câmara dos Vereadores), em um processo de construção no qual esta proposição vem se assimilando e se revendo em sua implantação, no campo executivo da Secretaria Municipal de Cultura.

Neste sentido, o Programa VAI poderia ser uma referência assimilada e difundida por outros municípios, nos quesitos de participação social e vanguardismo do legislativo como proponente de políticas públicas de cultura. Para tanto, seria necessário garantir a participação de novos atores na discussão de políticas públicas de cultura dos municípios, tais como grupos de jovens, grupos artísticos e culturais das periferias, as culturas populares, grupos de culturas populares, outros grupos de povos de terreiros, entre outras minorias, ou seja, uma ampla participação social no legislativo, sendo este um formulador de políticas públicas, e não mais apenas um regulador de mercado.

O poder legislativo teve um papel de suma importância neste processo, do mesmo modo que a participação social. Atualmente, quando pensamos nos instrumentos de participação social do Sistema Nacional de Cultura (SNC), percebemos que pessoas não têm o hábito de dialogar com as assembleias das câmaras, não sabendo que no legislativo reside a força de poderosos aliados, capazes de construir poderosas alianças e formular políticas públicas consequentes para a sociedade.

Contudo, é importante advertir que os progressos evolutivos do Programa VAI não se deram somente pela garantia de participação social e de apoio do legislativo. Outro fator, que demonstrou pontos positivos e impactos do programa no território, foi o que nomeiei de novas abordagens administrativas: que tange o processo de implantação do programa no executivo (Secretaria de Cultura). Vale ressaltar que nenhuma política consegue se efetivar e ter consequência se não tiver técnicos absolutamente comprometidos e engajados, que promoveram, tanto internamente como externamente ao programa, um processo mútuo de formação entre os gestores e, consequentemente, a formação dos jovens, como veremos mais à frente.

O Programa VAI surgiu como uma inovação aos financiamentos de práticas culturais ordinárias, constatou-se, tanto na gênese quanto na evolução do programa, o esforço de se contemplar projetos que valorizassem a pluralidade de linguagens e culturas, a diversidade cultural, experiências artísticas, processos e outros arranjos culturais, que constituem uma grande pluralidade de públicos e ações. Além destes aspectos, o Programa

VAI estimulou processos da cidadania cultural, garantindo em seu desenho o direito à cultura para os jovens paulistanos. Desta forma, este programa se revela como uma política relevante para compreendermos estas práticas culturais e seu impacto nos territórios.

Participação política dos movimentos culturais na cidade

Em paralelo as edições do programa que aconteciam anualmente, os jovens das periferias foram assumindo um forte protagonismo político com relação às políticas públicas de cultura na cidade de São Paulo. Vale ressaltar que este protagonismo não pode ser atribuído somente aos estímulos do programa, mas não podemos desconsiderar que seu processo de concepção e evolução permitiu desbravar espaços historicamente negados aos moradores e, sobretudo, aos jovens das periferias e abrir um espaço de diálogo e participação na esfera governamental. Os debates no Legislativo, as mobilizações para pressionar os vereadores na Câmara para a liberação de recursos do programa, os debates com a equipe de gestores do programa sobre seus problemas e virtudes, as pressões por ampliação do fomento e criação de novas modalidades para o VAI 2, foram caminhos que esses coletivos trilharam no decorrer dos anos.

Os espaços conquistados mostram como o protagonismo político dos jovens também foi definidor na gênese do programa e de sua evolução. Contudo, o fator mais relevante é a apropriação dos jovens pelo debate público das políticas de cultura para a periferia e o seu sentido na cidade ou no território.

A participação deles passou a ser efetiva a partir de um campo mais amplo: a cidade. Desta forma, esses coletivos estão em busca do direito à cidade e à cultura, à medida que passaram a influir como cidadãos ativos nas práticas políticas da gestão municipal da cidade. Neste sentido, a pressão dos coletivos e movimentos culturais foi decisiva para que uma revisão da lei do Programa VAI entrasse em pauta e fosse criada uma segunda modalidade de fomento, que ficou conhecida como VAI 2. À medida que os debates foram acontecendo, surgiu uma oportunidade no contexto legislativo. O vereador Nabil Bonduki (PT) foi suplente de um vereador na Câmara

Municipal e apresentou o Projeto de Lei número 453/10; no entanto, não houve tempo para a aprovação da alteração da lei.

Em 2013, com a reeleição do Vereador Nabil Bonduki – PT, o Projeto de Lei 453/10 foi retomado na Câmara de Vereadores, voltando novamente à sua origem, o legislativo. O processo foi rápido, mas contou com audiências públicas para discutir as alterações da lei, além da participação dos membros da comissão de seleção de todas as edições do programa, originando a alteração e revisão da Lei 13.540/03 para a Lei 15.897/13.

Desta forma, a política pública de cultura do Programa VAI passou a ser reconhecida e legitimada por meio do Estado a partir do seu novo desenho institucional, ampliando o programa para duas modalidades: a primeira, para a juventude e a segunda, para os grupos que desenvolvem práticas artísticas e culturais promovendo impactos socioculturais nos territórios em que se inserem.

Por fim, podemos afirmar que a revisão do programa abriu a possibilidade de atender a uma demanda que fica fora da lógica dos editais ou do mercado cultural. Resta agora acompanhar os processos de implantação desta nova modalidade, que tem diferencial também financeiro, envolvendo o dobro dos recursos da modalidade VAI I. Neste sentido, vale destacar, a articulação entre o executivo, os coletivos e o legislativo como criador/promotor de políticas públicas de cultura.

Outro espaço ocupado pelos coletivos de arte e cultura foi III Conferência Municipal de Cultura. Além de comparecerem em grande número, os coletivos estavam organizados por áreas e por regiões.

Mesmo havendo algumas diferenças ideológicas, naquele momento da conferência de cultura eles não representavam a zona sul, ou leste, ou oeste, ou norte. Eles representavam a produção cultural periférica, o direito à cultura, à cidadania cultural e à descentralização de recursos e equipamentos. Encamparam a proposta de uma Lei de Fomento à Cultura das Periferias²⁷, a segunda mais votada na conferência, com 210 votos, entre outras pautas reivindicadas, além de elegerem um representante na categoria juvenil, Thiago Vinicius de Paula da Silva, da Agência Popular Solano Trindade,

27 <http://forumdeculturadazonaleste.blogspot.com.br/2015/07/lei-de-fomento-periferia-historico-e.html>

e Sergio Martins da Cunha (Serginho), do Fórum de Cultura da Zona Leste. Segue um trecho do texto de participação do fórum sobre a III Conferência Municipal de Cultura, ocorrida em 2013, que elucida o protagonismo político que estamos ressaltando:

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 (SMC; FCZL, 2014).

O direito à cidade

Para LEFEBVRE (2011), lutar pelo direito à cidade é romper com a sociedade da indiferença e evoluir para um modo distintivo de produção do espaço urbano, calcado na interação igualitária de diversos ritmos de vida, protagonistas e práticas sociais, com ciência de sua historicidade, procurando no tempo a sua reconstrução cotidiana pelas tensões entre as experiências do real e as utopias construídas a partir delas.

À guisa do pensamento de Lefebvre, refletir sobre como estes coletivos e movimentos culturais têm interferido no espaço urbano e político da cidade nos faz pensar imediatamente nas intervenções urbanas, que ocupam muros e outros espaços da cidade. As artes visuais são uma forma de intervir e interferir no espaço e nos deslocam a pensar em outra possibilidade de produção do espaço. Contudo, o direito de evocar a cidade tem encontrado lugar entre diversas linguagens e práticas culturais.

O financiamento do Programa VAI permitiu ampliar de forma significativa as ações coletivas que acontecem nos territórios, que, por sua vez, desencadeiam outros impactos e vão além dos processos e produtos culturais que fomenta. É importante ressaltar que nem todos os projetos financiados pelo programa

se desenvolvem por uma causa política, segundo foi observado na leitura dos projetos, que são, sobretudo, voltados às ações afirmativas, mesmo que utilizem as linguagens artísticas e expressões culturais para fortalecer suas questões. Contudo, pudemos observar outros impactos do financiamento que dizem respeito ao território, a suas populações, à identidade, à geração de renda, à economia solidária, à preservação da memória, às ações afirmativas que mudaram a identidade da periferia, mapeamentos políticos, entre outros projetos que são apoiados. São ações coletivas que fortalecem identidades, posicionamentos políticos, ideologias e cartografias culturais insurgentes.

Paisagens modificadas pelos murais de grafites; ações culturais que levam a requalificação visual e limpeza de espaços degradados nas periferias; ocupação de praças; ocupação de espaços que não estão cumprindo com a função social da propriedade; prédios re-significados; entre outros aspectos, os territórios periféricos passaram a receber nestes últimos nove anos, diversas ações promovidas por movimentos coletivos de arte e cultura, locais e itinerantes. Desta forma, muitos espaços da cidade foram estão sendo reapropriados por esses novos protagonistas e devolvidos à sociedade.

A exemplo disso, temos no centro as intervenções no Minhocão, que hoje se tornou um laboratório urbano de coletivos de toda cidade. Quem acaba se beneficiando é o público que frequenta os espaços. Nas periferias, estas questões relacionadas à apropriação e criação de espaços de convivência são cruciais para a ampliação da fruição cultural e da formação de públicos. Nas regiões das represas existem diversos coletivos e artistas que são um estilo híbrido entre grafiteiros, ativistas ambientais e mediadores culturais. Andar por algumas ruas do Grajaú, nos dá a sensação de estar circulando por galerias a céu aberto. Estas ações trazem outra experiência visual e sensorial com o espaço. São outras cartografias de decodificação da ação cultural no espaço.

De fato, o mecanismo de financiamento do VAI ampliou significativamente as possibilidades de meios de produção nas periferias, sobretudo os projetos que demandam equipamentos especializados e que envolvam produtos culturais. Nesse sentido, a produção cultural acabou ganhando um peso importante para os coletivos culturais. À medida que seus processos e produtos puderam ser financiados, as ações ganharam mais força pela presença do recurso no território, abrindo frentes para a economia solidária e novas formas de empreendedorismo.

Além disso, puderam se qualificar em termos de conteúdos e equipamentos, dando início a processos de profissionalização e de difusão da cultura e identidade periférica.

Por fim, podemos constatar que o processo de evolução do programa se transformou gradualmente em uma política pública de apoio regular à cultura ordinária ou cultura antropológica, apoiando processos e produtos culturais, além de abarcar toda a pluralidade de públicos e projetos que dizem respeito à cultura periférica, ou seja, toda a diversidade cultural que se possa mapear nos becos e quebrada da cidade de São Paulo, para além dos espaços institucionalizados da manifestação cultural. Uma demanda dos movimentos e coletivos culturais, represada por mais de 20 anos.

Contudo, não podemos perder de vista o seu objetivo, que é financiar práticas culturais coletivas que valorizem a diversidade cultural, seus territórios e permitam aos seus novos protagonistas e públicos viverem seus direitos culturais e gozarem da sua plena cidadania cultural. Neste sentido, o Programa VAI ainda se encontra muito aquém de atingir e beneficiar um público mais amplo em termos financeiros perto de outros programas, fomentos e orçamentos da secretaria de cultura. Essa assimetria fica visível quando territorializamos os recursos do programa.

Territorialização dos fomentos do Programa VAI de 2004 a 2012

Quando territorializamos os investimentos do Programa VAI nestes últimos dez anos, nos deparamos com duas realidades antagônicas. Os fomentos foram distribuídos segundo investimentos calculados anualmente por subprefeituras, de fontes extraídas do banco de dados do programa na Secretaria de Cultura. Os resultados destes investimentos podem ser visualizados no mapa anexo, o qual foi classificado segundo faixas médias de investimento. Além do mapa foi elaborada uma planilha que contém: fomento por subprefeitura; quilometragem por subprefeitura; população; densidade demográfica; investimento fomento per capita 2004 a 2012 e anual.

A primeira realidade revelada pelo mapa foi bem satisfatória, já que constata que o maior número de investimentos do fomento foi nas áreas de maior vulnerabilidade social e em

regiões menos consolidadas e totalmente carentes de espaços de convivência. Os equipamentos públicos municipais existentes ficam à mercê de que seu gestor ou diretor decida-se a abrir um diálogo com a população ou não.

Se compararmos o mapa de fomentos do programa com o mapa de vulnerabilidade social, o segundo confirma uma boa descentralização dos recursos pela cidade, dando prioridade às periferias não consolidadas e também a regiões em processo de consolidação. Contudo, como vimos anteriormente, algumas regiões que já foram de alta vulnerabilidade, hoje já estão consolidadas e totalmente engolidas pelo mercado imobiliário e por uma gestão urbana militar, a serviço do capitalismo. Essas regiões especuladas pelo mercado correspondem a investimentos que ficam entre a faixa de 400 a 600 mil reais. Já para as regiões na parte centro-oeste foram os menores investimentos, todos de menos de 199 mil reais. A concentração na região central se dá muito pelos projetos itinerantes e projetos concentrados áreas precarizadas pela deterioração do espaço urbano. Por exemplo, projetos na Baixada do Glicério, na Liberdade, ou na Favela do Moinho, em Campos Elíseos.

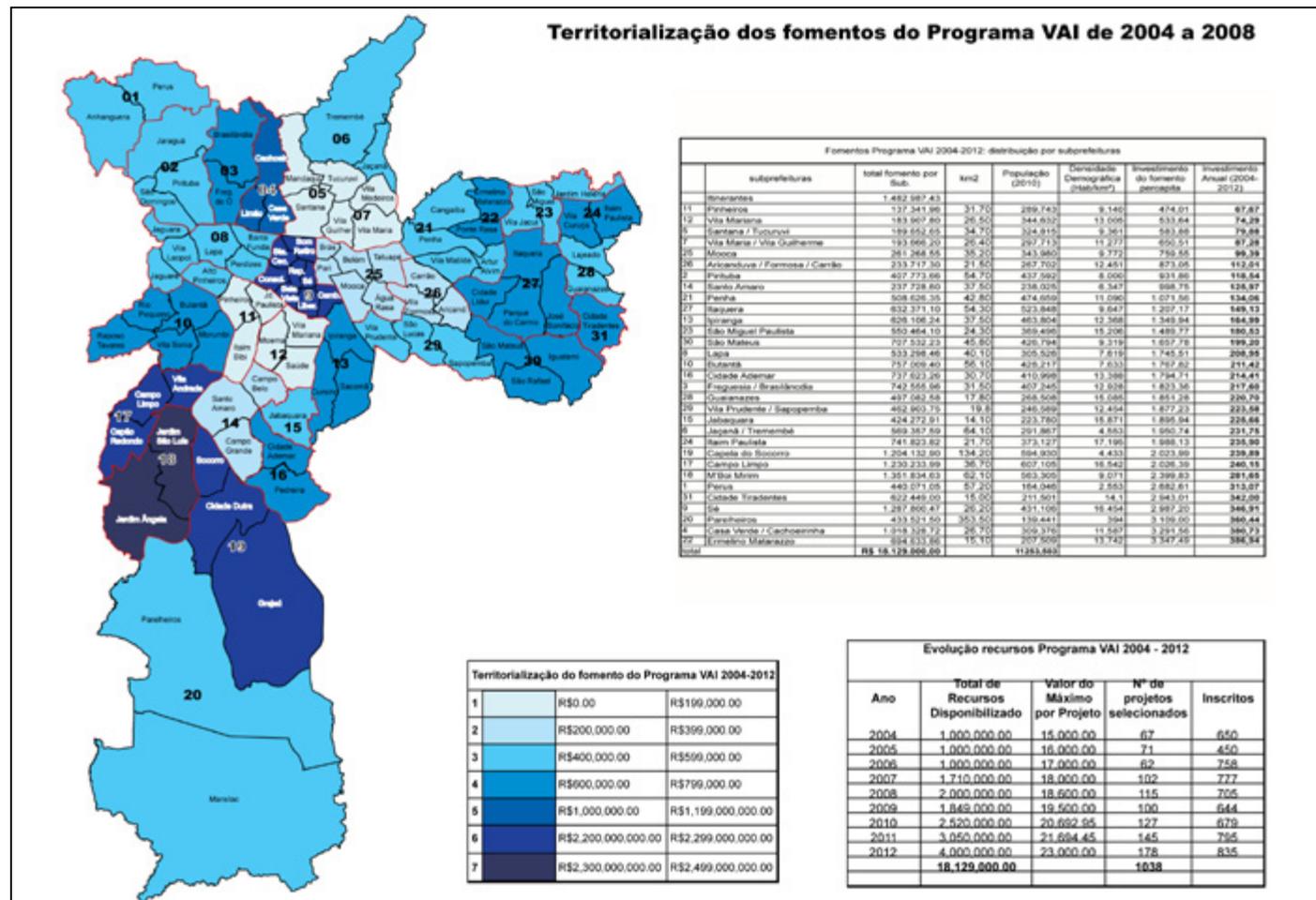
A segunda realidade revelada está apoiada aos dados da tabela anexa à planta, quando relacionamos o mapa com a renda per capita por subprefeitura, seja no período de 2004 a 2012 ou mensal, e confrontamos com a população de cada região. O que os dados apontam é uma grande ausência de dinheiro público investido nos territórios periféricos, embora, mesmo com a escassa verba, a equidade também tenha sido garantida pelos territórios. Desta maneira, bairros mais ricos recebem menos investimentos, por terem mais opções de arte e cultura, enquanto que em bairros mais carentes de opções os investimentos em ações culturais do programa são maiores.

Enquanto equipamentos públicos do centro expandido recebem 120 milhões de reais ao ano para gerir o Teatro Municipal (fonte do orçamento da SMC de 2014), o Programa VAI recebeu 18 milhões em dez anos. É sabido que o secretário de Cultura Juca Ferreira, na gestão do prefeito Fernando Hadadd, fundou o Departamento de Cidadania Cultural, tendo como programas estruturantes o Programa VAI 1 e 2, expandiu as ações para Programa Cultura Viva Municipal; Programa Agentes Comunitários de Cultura e Programa Aldeias. O montante de recursos em 2014 foi de aproximadamente 18 milhões, ou seja, os recursos dos programas de cidadania cultural mais do que

quadruplicaram, o que se revela extremamente significativo pela possibilidade de acesso a recursos por coletivos culturais e outros grupos da cidade. Contudo, serão necessárias outras estratégias

para que se reverta tal assimetria. Para tanto, o caminho mais viável seria inverter a lógica de investimentos em arte e cultura na cidade e pensar em ações e políticas territorializadas.

Mapa de territorialização dos fomentos do Programa VAI na Cidade de São Paulo.²⁸



28 Mapa: elaborado por Ana Paula do Val, a partir de dados de orçamento do programa e dados do IBGE e PMSP.

Referências

- ABRAMO, Helena. O VAI no contexto das políticas públicas para a juventude. In: **VAI – 5 anos**. São Paulo: SMC, 2008.
- ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do Pensamento Único. Desmanchando Conceitos**. São Paulo: Vozes, 2000.
- BARROS, J. M. **Diversidade cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998
- BOTELHO, Isaura. As Dimensões da Cultura e Políticas Públicas. In: **São Paulo em Perspectiva** v.15, n.2, 2001.
- CALDEIRA, Teresa P. do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.
- CÂMARA DOS VEREADORES DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. **Um ano de Juventude**. São Paulo: Comissão Permanente de Juventude, 2001. Relatório.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- D'ANDREA, Tiarajú P. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. São Paulo, 2013. Tese Doutorado em Sociologia – USP.
- DO VAL, Ana P. **Território, cidadania cultural e o direito à cidade: a experiência do Programa VAI**. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) EACH-USP. versão corrigida
- _____. Percursos metodológicos de um mapeamento na zona sul de São Paulo. In: **II Seminário Internacional Políticas Culturais. A produção de informações e a formação no campo da cultura**. Rio de Janeiro, 2012.
- _____. PEREIRA, A. B. **Relatório Mapeamento: Santo Amaro em Rede - Culturas de Convivência**. São Paulo/SESC/SP, 2010. 1 CD-ROM.
- KOWARICK, Lucio; BONDUKI, Nabil. Espaço urbano e espaço político: do populismo à redemocratização. In: Kowarick, Lucio (Org.). **As lutas sociais e a cidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- _____. **A espoliação urbana**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: UFMG. Terceira reimpressão, 2008
- _____. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.
- MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: ANPOCS/Edusc, 2002, v. 17, n. 49, p. 11-29.
- MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do hip hop**. São Paulo. EDUC, 2011.
- SARAIVA, Camila Pereira. **A periferia consolidada como categoria e realidade em construção**. Second International Conference of Young Urban Researchers (SICYURB). Instituto Universitário de Lisboa, 2011.
- _____. **A Periferia Consolidada em São Paulo: categoria e realidade em construção**. Rio de Janeiro, 2008. f. Dissertação Mestrado em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **VAI – 5 anos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, C, 2008.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **VIA VAI: percepções e caminhos percorridos**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.
- TELLES, Vera da Silva. CABANES, Robert. . **Nas tramas da Cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: associação Editorial Humanitas, 2006.
- TOMMASI, Livia. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. In: **Política & Sociedade**. Florianópolis – V. 12 - n. 23, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/index>.
- WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é de Todos**. Trad. CEVASCO, Maria E. São Paulo: Letras USP, 1958.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Capítulo 5

A dimensão simbólica da cultura e o lugar das artes na política cultural

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

No campo das ciências sociais, processos de simbolização são aqueles por meio dos quais os grupos sociais constroem significados e representações que os unem e também os diferenciam. São processos de atribuição de valor e sentido a objetos, pessoas e práticas, que acabam por definir diversos parâmetros para a vida social – por exemplo, demarcando limites entre bom/ruim, permitido/proibido, certo/errado, valioso/não-valioso, normal/anormal, entre outros. No campo de estudos dos processos de simbolização, reflete-se, por exemplo, sobre as formas de exercício e estruturação de sistemas de poder ou dos sistemas de crença, sobre os mecanismos de valoração e legitimação e suas lógicas (seja na esfera da arte, da ciência, ou da religião, por exemplo), sobre as representações, bem como sobre os diversos temas associados ao grande universo que definimos como *cultura*.

A tal dimensão simbólica da cultura, ressaltada em nossas diretrizes de política cultural como uma das 3 dimensões fundamentais da cultura talvez seja, então, a mais óbvias dessas dimensões – já que o que entendemos por *cultura* compreende,

em si, uma série de processos de simbolização. Essa dimensão se sobrepõe, de alguma maneira, à dimensão cidadã da cultura (já que identidade, pertencimento e cidadania são construídos no universo simbólico), e mesmo à sua dimensão econômica (já que o próprio processo de valoração envolve componentes simbólicos). No documento de Diretrizes Gerais do Plano Nacional de Cultura (MinC, 2007), ao estabelecer que o Plano é fundado sobre aquelas três dimensões, a dimensão simbólica é abordada da seguinte forma:

Adotando uma abordagem antropológica abrangente, o PNC retoma o sentido original da palavra cultura e se propõe a cultivar as infinitas possibilidades de *criação simbólica* expressas em *modos de vida, motivações, crenças religiosas, valores, práticas, rituais e identidades*. [...] As políticas culturais devem reconhecer e valorizar esse capital simbólico, através do fomento à sua expressão múltipla, gerando qualidade de vida, autoestima e laços de identidade entre os brasileiros (MinC, 2007, p. 12).

Esse trecho mostra como essa dimensão tangencia fundamentalmente a questão das identidades e dos modos de vida, também abordadas quando se discute a dimensão cidadã da cultura.

Neste capítulo, nossa opção é por focar a discussão num tema mais específico do amplo universo da dimensão simbólica da cultura. Trata-se dos sistemas de produção artística e, mais especificamente, de algumas das questões envolvidas na formulação de uma política de fomento às artes. A opção por este enfoque justifica-se pelo fato de esse tópico, historicamente tão caro à agenda da política cultural, não ter sido suficientemente abordado nos demais capítulos, ao passo que temas como o das identidades e o da diversidade cultural já aparecem aqui contemplados, tanto no Capítulo 1, quanto nos dois capítulos destinados especificamente à discussão da dimensão cidadã da cultura. Ainda que defendamos aqui que a política cultural não deva se restringir às questões que pairam em torno da produção artística, é obviamente necessário incluí-la na discussão, afinal, trata-se de um dos objetos mais antigos e importantes da agenda das políticas culturais.

A opção por abordar esse tema especificamente neste capítulo também se justifica pelo fato de que, na prática, o eixo da dimensão simbólica da cultura é o guarda-chuva sob o qual se tem discutido especificamente os assuntos relacionados à produção artística na política cultural recente. Na III Conferência Nacional de Cultura, por exemplo, realizada em 2013 em torno de 4 eixos de discussão e propostas²⁹, foi justamente no eixo 2 (Produção simbólica e diversidade cultural) que as questões relacionadas às artes e linguagens foram debatidas e que propostas relacionadas a esse tema foram formuladas (dentro deste eixo, tínhamos, por exemplo, os tópicos de discussão Criação, produção, preservação, intercâmbio e circulação de bens artísticos e Educação e formação artística e cultural)³⁰.

29 A saber, um eixo relacionado à própria implementação e melhoria do Sistema Nacional de Cultura e os outros 3 associados a cada uma das dimensões de cultura (simbólica, cidadã e econômica).

30 Para mais informações sobre como essa discussão se deu na Conferência Municipal de Cultura de São Paulo (na qual esta autora foi relatora das propostas formuladas justamente no eixo 2), ver Do Val, Barbosa, Vasconcelos Oliveira e Pinto (2014).

Nossa opção, neste capítulo, será menos a de aprofundar a discussão sobre *por que* o Estado deve formular ações para o fomento às artes, e mais a de refletir sobre algumas das principais questões envolvidas nesse tipo de atuação. Como se trata de um capítulo curto, também não teremos oportunidade de expor aqui um longo histórico das políticas de fomento às artes no mundo e contexto brasileiro. Nossa opção será a de partir de algumas questões mais conceituais que estão na origem desse tema e depois partir para uma reflexão sobre questões empíricas que permeiam a discussão desse tipo de política hoje, com exemplos do contexto brasileiro (e mais especificamente paulistano).

Parte 1. Conceitos e discursos: a produção artística e a necessidade de políticas de fomento.

Para entrar no assunto do sistema de produção de artes e depois aterrissar nas principais questões envolvidas nas políticas de apoio às artes no nosso contexto, partimos de algumas considerações mais gerais sobre esse tipo de produção.

Arte como parte de um sistema cultural mais amplo; arte como campo autônomo. Para iniciar uma reflexão sobre políticas de fomento às artes, um passo fundamental é compreender a arte como sistema de produção específico e relativamente autônomo em relação às outras esferas da sociedade.

Vale começar por uma colocação de GEERTZ (1997). Ele pondera que, apesar de a arte muitas vezes parecer existir num mundo próprio, ela é um sistema específico que faz parte do *sistema cultural mais amplo* de um certo contexto social. Para esse autor, a definição de arte nunca deve ser entendida como totalmente intra-estética, como muitas teorias da arte pressupõem; ao contrário, os processos de atribuição de significados estéticos sempre devem ser entendidos dentro do contexto

cultural mais amplo³¹. Mas é fato que, no decorrer do tempo, a esfera da arte foi se construindo a partir dessa representação de universo autônomo em relação às demais esferas da sociedade. Essa construção origina-se de uma série de processos sociais aos quais alguns autores, dentre eles o sociólogo Pierre Bourdieu, referem-se como processos de *autonomização* dos campos artísticos.

Por autonomização, podemos compreender os processos pelos quais as esferas de produção artística passaram a reivindicar para si o poder de definição das regras, valores e parâmetros que regem esses campos – emancipando-se, ainda que relativamente, de valores e parâmetros que regem o campo religioso ou econômico, por exemplo. Esse processo, nas artes plásticas e na literatura, teve seu ápice no final do século XIX, mas envolve um movimento que se inicia muito antes disso (BOURDIEU, 2002).

Raymond Williams (1992 [1981]), apesar de não ter como objetivo específico a compreensão dos processos de autonomização, é outro teórico que nos ajuda a ter dimensão das origens mais remotas desse processo. O teórico conduziu uma ampla observação histórica dos diversos tipos de formação artística que se organizaram no decorrer dos séculos: as corporações de ofício do século XIV, as academias e as chamadas artes liberais; as sociedades profissionais (que na era moderna assumiriam a forma de sindicatos de classe) e enfim nos movimentos e escolas da arte moderna já a partir do século XIX. Williams observou que, a partir dos anos 1600, começam a surgir, na produção artística, formações mais especializadas e de um conjunto de definições mais academicistas ou oficiais (Williams, 1992, p. 61). E percebe que é a partir do final do século XIX que esses processos assumem seu ápice, com a disseminação de dispositivos como as grandes exposições, que passaram delinear as tendências nos mercados e circuitos de produção de arte, e que eram, em grande medida, monopolizadas pelas academias. Esse caráter oficial e institucionalizado das exposições teria inclusive desencadeado a organização de um circuito alternativo por

parte de grupos dissidentes, cujo maior exemplo é o *Salon des Refusés*, realizado em 1863 na França com obras de artistas precursores das vanguardas (WILLIAMS, 1992, p. 64-65).

Por que o século XIX teria sido o momento em que esses processos começam a se consolidar? Segundo BOURDIEU (2002 [1992]), o processo de autonomização dos campos artísticos precisa ser entendido principalmente no contexto das mudanças sociais e econômicas ocorridas a partir da segunda metade daquele século na Europa. Os processos de industrialização desencadearam um contexto de acentuada mobilidade social, em que os industriais e pequenos comerciantes foram, aos poucos, configurando-se como uma nova classe dominante no sentido econômico (a chamada burguesia). Como ocorre na maioria dos contextos de grande mobilidade social, há uma tendência, por parte das antigas classes dominantes (nesse caso, a aristocracia, da qual pertenciam a grande maioria dos produtores das artes legitimadas naquele momento), de tentar manter seu *status* ao menos no nível simbólico – o que passa pela deslegitimação do discurso e das representações relacionadas ao outro. No caso francês, Bourdieu relata como os recém-surgidos burgueses eram construídos pelos grupos aristocráticos como novos-ricos sem cultura (*ibidem* p. 64), associados a mansões luxuosas de gosto duvidoso, a carruagens exageradas e também ao apreço pelo romance em suas formas mais fáceis, como os folhetins – que passaram a ser objeto de edições bastante lucrativas, num movimento que, segundo o autor, poderia ser início das chamadas indústrias culturais.

Em paralelo, o novo grupo economicamente dominante que se formava (a burguesia) começa a querer expandir seu poder do campo econômico para o simbólico, o que passa pela consolidação de universos culturais próprios (de práticas e também de produção de bens culturais). As classes de produtores e de públicos de manifestações culturais, nesse contexto, se amplia e diversifica consideravelmente (fazendo crescer também a quantidade e tipos de esferas de circulação e de legitimação).

Bourdieu argumenta que a constituição de um campo artístico autônomo, que refletiu esse aumento concreto de produtores (artistas), públicos e instâncias de consagração, foi moldada justamente pela oposição ao que seria o mundo burguês – já que o fazer artístico, em suas formas mais oficiais, até aquele momento, era privilégio bastante restrito aos indivíduos que circulavam nos circuitos da aristocracia e esse privilégio

31 Para Geertz (1997, p. 146) “não podemos deixar que o confronto com os objetos estéticos flutue, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social”.

parecia ameaçado pelas novas configurações sociais. O discurso de autonomização dos campos artísticos constituiu-se, nesse contexto, sobre a ideia de que a boa ou verdadeira arte negaria o *grande mercado* (onde imperava a lógica burguesa), e, principalmente, recusaria esse *mercado* como ente com poder de estabelecer as regras e parâmetros da produção³². Esse processo de emancipação foi acompanhado da criação de uma série de estruturas e discursos que possibilitaram o estabelecimento de regras que seriam próprias do universo artístico.

BOURDIEU (2002 [1992]) mostra, por exemplo, que um ponto fundamental para sustentar a autonomia do campo artístico no final do século XIX foi a construção do discurso da arte como uma espécie de estado de exceção. A isso se relaciona o surgimento de uma teoria pura da arte (que defende que as obras só podem ser explicadas a partir de acontecimentos internos do próprio universo estético, e não do mercado ou de outras esferas da vida). A isso se relaciona também a construção da crença de que à Arte e mesmo à Cultura correspondem realidades superiores, irredutíveis às necessidades vulgares e mundanas. Nathalie Heinich (2005), também socióloga da cultura, chama atenção, mais uma vez, para um discurso fundamental para esse processo de autonomização, que reverbera até os dias de hoje: a construção do artista e do intelectual como seres especiais, que se diferenciam do resto do mundo. Para esses autores, essas crenças e discursos são invenções Românticas, que foram necessárias para sustentar o processo de autonomização dos campos artísticos³³.

Sem aprofundar demais a reflexão sobre os processos de autonomização dos campos artísticos, interessa ressaltar que o próprio discurso que sustentou esses processos está na origem das políticas modernas de apoio estatal às artes. Se uma das crenças fundamentais sobre as quais a autonomização se construiu foi justamente a ruptura com o grande mercado, isso significa que a arte (ou pelo menos aquela que era considerada a boa arte), precisaria ser financiada de alguma outra maneira. Num momento anterior, ela já teria sido financiada pelas próprias aristocracias, numa lógica de mecenato que lhes conferia *status* e poder simbólico. No entanto, a produção resultante não era exatamente autônoma: em alguma medida, era encomendada, ou ao menos influenciada pelas preferências desses mecenas – não à toa, diversos retratos de membros das nobrezas figuram entre as listas de obras mais importantes da história da arte. A partir do final século XIX, com a consolidação dos Estados nacionais em sua forma moderna, outras formas de apoio, mais impessoais, precisariam ser pensadas – mas seguem operando representações que diferenciam as manifestações que merecem o status de uma arte pública em oposição as formas de mercado.

Essa oposição ideal-típica entre os bens culturais que se resolvem no mercado e a boa arte (que precisaria de outras formas de subsídio para existir), tão bem consolidada no discurso operado no momento da autonomização dos campos artísticos, segue sendo um elemento central para justificar a existência das políticas e ações de fomento às artes. E é importante destacar que essa mesma oposição desencadeia também uma espécie de crise fundamental entre duas das principais prerrogativas de uma política de fomento às artes: fomentar a *qualidade das*

32 Um discurso de Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*, citado por Pierre Bourdieu, ilustra bem essa posição de separação entre arte e mercado: “Ninguém é bastante rico para nos pagar. Quando se quer ganhar dinheiro com a pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro. A *Bovary* custou-me trezentos francos, que EU PAGUEI, e jamais receberei um centavo deles.[...] É preciso amar a Arte pela própria Arte; de outro modo, a menor profissão é preferível” (apud BOURDIEU, 2010, p. 62).

33 Como colocamos no Capítulo 1, a nosso ver, esses discursos foram fundamentais em seu tempo, mas, em alguma medida, precisam ser relativizados quando se trata de pensar a política cultural atual. Por exemplo, a visão do artista como um “ser especial”, vigente em alguns meios até os dias de hoje, está bastante relacionada à falsa impressão

de que não existe uma dimensão de *trabalho* nos processos de criação (como se a produção se resolvesse em um simples momento de “iluminação” e não fossem necessárias a lapidação das ideias, a repetição, a prática da técnica, a escolha racional de caminhos pelos quais a obra vai se desenvolver, entre outros itens que são normalmente associados ao termo *trabalho*). O estereótipo de que o fazer artístico não pressupõe trabalho, repetição ou momentos “mundanos” atrapalha bastante a reflexão sobre as possibilidades de fomento às artes, pois mistifica as condições de sua produção.

obras e possibilitar seu *amplo alcance*³⁴. Se os processos de autonomização dos campos artísticos são fundados justamente na diferenciação entre a arte entendida como de qualidade (a produção de circulação restrita, cuja fruição normalmente é feita por outros produtores, para utilizar os termos de Pierre Bourdieu) e as formas destinadas a agradar grande público (associado ao termo genérico mercado), há então uma contradição interna que dificulta o objetivo de ampliar o alcance das formas artísticas mais legítimas (consideradas de qualidade).

Ainda que essa contradição deva ser destacada, é fundamental ter em mente que ela opera com mais clareza e coerência no nível abstrato (da teoria) do que na observação empírica. Isso porque essas representações (arte erudita, boa arte, formas de mercado) são, sobretudo, grandes *parâmetros analíticos* que não dão conta de explicar todos os casos reais. Afinal, historicamente, há exemplos de formas artísticas que foram legitimadas tanto pelas porções mais eruditas do seu campo, quanto pelo grande público – mesmo porque essa equação não depende só das dinâmicas da produção, mas também do contexto da recepção (a preferência do público e do que se entende como grande mercado não é algo dado previamente, mas uma variável que pode ser trabalhada na ação política). De outro lado, ignorar a existência dessas grandes oposições e o fato de que essas representações sim exercem influência no mundo empírico, seria também uma postura ingênua³⁵.

34 Uma discussão um pouco mais aprofundada acerca da tensão entre qualidade e amplo alcance pode ser encontrada em WAHL-ZIEGER (1980).

35 Não há espaço para abrir essa discussão aqui, mas é importante deixar claro que a autora não partilha do pressuposto teórico de que toda e qualquer manifestação cultural produzida em moldes industriais e destinada ao “grande público” gera um conteúdo pouco reflexivo ou esteticamente inferior (como previsto pela tradição de estudos frankfurtiana). A nosso ver, nem sempre há uma correspondência direta entre *modo de produção, conteúdo (projeto) e recepção*. A observação empírica mostra que há uma série de produtos culturais que, em seu conteúdo, jamais poderiam ser associados à “cultura de massas”, mas que foram produzidos dentro de modos de produção industriais (por exemplo, alguns filmes “cult” que foram produzidos dentro do sistema dos grandes estúdios sob selos culturais). E há também produtos que ficam no meio do caminho dessas representações tão

As artes na política cultural moderna. Como apontamos no Capítulo 1, as políticas culturais da forma que conhecemos hoje só foram organizadas de forma mais sistemática após o final da II Guerra Mundial (a despeito de algumas exceções, como a própria estruturação do que viria a ser o *Arts Council* da Inglaterra nos anos 1940). No cenário francês, por exemplo, as discussões em torno de um Ministério para as Artes, que começaram a se intensificar em meados dos anos 1950, acusavam a III República (1870-1940) de ter deixado que artistas como Verlaine e Gauguin morressem na miséria (PICON, 1960). Robert Brichet, que cuidou da Secretaria de Estado para as Artes e as Letras, em um texto clássico intitulado *Por um Ministério das Artes*, de 1956, escreveria: o apoio do Estado aos artistas deve ter como único objetivo *facilitar o nascimento da obra de arte* [...] O Ministério das Artes irá surgir como um ministério cultural e social *defendendo a arte sob todas as formas* [...] (BRICHET, 1956).

A promoção das artes e o desenvolvimento das linguagens artísticas, como se pode notar, estabelecem-se como justificativas centrais da política cultural em sua forma moderna. No cenário francês, quando foi criado o primeiro Ministério dedicado a assuntos culturais do mundo, em 1959 (no contexto do governo Charles De Gaulle, na IV República), o fomento às artes era uma das principais preocupações. Ela foi expressa em diretrizes explícitas, como a de favorecer a criação de obras de arte e do pensamento que enriqueçam o patrimônio cultural (presente no decreto de criação do Ministério³⁶; e poderíamos assumir também que foi expressa no próprio paradigma de democratização da cultura que se tornaria marca daquele ministério – já que o objetivo de difundir o acesso às grandes obras da humanidade carrega em si o pressuposto de que tais obras são importantes e por isso devem ser valorizadas.

estranques (poderíamos pensar na moda em suas formas *prêt-à-porter*, que estariam num lugar intermediário entre os produtos de alcance restrito e os “de mercado”). Isso sem mencionar os diversos tipos de produção taxada como “independente” ou “alternativa”, que não se configuram propriamente nem como uma arte erudita e nem como formas de mercado. Para aprofundar alguns desses pontos, ver a tese de doutorado da autora (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2014)

36 GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 19

O que nos interessa destacar é como esses discursos continuaram embasados, de alguma maneira, na grande oposição entre formas culturais de mercado e formas culturais que mereceriam o *status* de *arte pública*, uma arte de qualidade que precisaria ser financiada de outra maneira. O próprio André Malraux, escritor e teórico da arte que assumiu o ministério criado em 1959, justificava necessidade de fomentar a arte a partir da constatação de que as usinas de sonhos (a que hoje chamamos indústrias culturais) estariam trazendo grandes danos à civilização (GENTIL; POIRRIER, 2012, p. 20). No discurso sobre o qual o ministério se construiu opera claramente uma ruptura entre as formas desinteressadas de arte (as que merecem investimento público) e suas formas de mercado.

Como vimos no Capítulo 1, a partir dos eventos de 1968, o paradigma da democratização cultural passou a sofrer crítica de diversos lados. De um lado, uma crítica esquerdista que discordava do próprio recorte de cultura operado nesse discurso; de outro lado, uma crítica tradicionalista que questionava o apoio público a artistas vistos como subversivos; e, não bastasse, uma crítica de alguns setores da própria classe artística que acusavam o ministério de asfixiar a cultura sob a tentativa de institucionalizar os processos de criação artística (Jean Dubuffet, por exemplo, adepto do movimento da *Art Brut* denunciaria todas as formas institucionalizadas de cultura defendendo um retorno da criação individual em sua forma mais pura, retomando, nesse ponto, o discurso romântico do século anterior (DUBUFFET, 1968).

Como também discutimos nos capítulos anteriores, a própria agenda internacional da política cultural foi se ampliando no decorrer dos anos, passando a se ancorar em outros paradigmas, por exemplo, relacionados à democracia cultural e à diversidade. Ainda assim, os programas de apoio à criação, à difusão e ao consumo de formas artísticas continuam sendo uma pauta central de qualquer agenda nacional de política cultural – a nosso ver, muito por conta da organização das próprias classes artísticas mais tradicionais, que se mobilizaram para reivindicar ações específicas³⁷.

37 No cenário específico de São Paulo, para citar um exemplo brasileiro, classes de produtores como a do teatro e a do cinema começaram a se organizar ainda na primeira metade do século XX, pela importância que essas manifestações artísticas tiveram na cidade – e isso explica,

Parte 2. Políticas de fomento às artes: grandes dimensões e algumas questões atuais

Até este ponto, buscamos destacar, de forma mais abstrata e geral, algumas especificidades da produção artística em sua forma moderna, com o objetivo de identificar, ainda que brevemente, a trajetória de conceitos e discursos que estão na origem das políticas de fomento às artes. Deste ponto em diante, optamos por refletir sobre algumas dimensões (que se traduzem em modalidades de programa) e problemáticas mais empíricas, o que é feito com base em observações realizadas pela autora especialmente no contexto paulistano atual³⁸.

A discussão em torno das possibilidades de fomento público às artes hoje assume formas bastante complexas, especialmente em contextos com grande volume e diversidade de produções e produtores, como as grandes cidades. Algo que fica cada vez mais claro é que, se produção e consumo artísticos envolvem dinâmicas e questões específicas, os programas de fomento às artes devem também assumir desenhos diferentes, de acordo com o problema que está em jogo. A ideia, aqui, não será esgotar todas essas modalidades de ação numa tipologia, e menos ainda descrever

em parte, a centralidade e o peso que políticas de fomento a essas linguagens têm, ainda hoje, na política cultural.

38 Como pesquisadora e/ou como realizadora de artes cênicas, a autora vem participando sistematicamente de instâncias de discussão relacionadas a esse tema nos últimos 5 anos. Para elaboração das reflexões apresentadas, utilizamos material sistematizado pela autora acerca da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo e das pré-conferências relacionadas, dos ciclos de debate *#existedialogo* (ocorridos no município a partir da conferência), das plenárias e audiências temáticas do processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura, bem como de alguns fóruns e instâncias de discussão de áreas artísticas específicas (especialmente de dança e circo). O objetivo aqui, todavia, não é realizar uma análise específica do que vem sendo discutido em cada uma dessas instâncias (o que merece ser feito em outros textos com enfoques setoriais específicos), mas sim tentar destacar algumas dinâmicas e questões mais transversais desse debate.

com profundidade cada uma delas, mas sim refletir, com ajuda de exemplos empíricos, algumas questões essenciais que se apresentam quando discutimos programas desse tipo.

Refletiremos, então sobre alguns tópicos que consideramos centrais para a formulação e a implementação de políticas de fomento às artes – e certamente a escolha por certos tópicos reflete as discussões que estão em voga no contexto da cidade de São Paulo, no qual a autora se insere. Ao final, sistematizaremos numa tabela algumas modalidades de programas de fomento às artes e suas principais questões.

Para dar início a essa reflexão, partimos de uma divisão já tradicional entre o lado do *consumo/públicos* (abordado no item *a* abaixo) e o lado da *produção/classes produtoras* (abordado no item *b*) – essa cisão serve como ponto de partida e os questionamentos a ela serão apresentados já no primeiro item. É bem importante deixar claro que, neste texto, daremos mais atenção ao item *b*, já que reflexões sobre o tema dos públicos e dos programas de formação de público já foram realizadas com maior profundidade pela autora em outras ocasiões³⁹.

a) Públicos e o lugar do cidadão comum: do consumo à participação

O lado do *consumo*, da *prática* ou da *fruição* representa um universo de atuação fundamental quando se discute uma política para as artes. Isso, em primeiro lugar, porque a política cultural, como política pública que é, não deve assumir compromisso somente com uma classe específica de produtores artísticos, mas com a sociedade como um todo. Autores como BERMAN; JIMÉNEZ (2006), DURAND (2001) e DONNAT (2011) constatam que a tendência, na esfera da atuação política, sempre tem sido privilegiar o lado da produção – muito por conta do poder de reivindicação das classes artísticas organizadas – e negligenciar o lado dos públicos. Há muito menos políticas para

fomentar o lado da fruição do que o da produção de artes, e isso resulta num buraco cada vez maior entre as esferas de produção e do consumo, especialmente de manifestações que envolvem códigos muito complexos (como as artes contemporâneas).

O comprometimento com o lado dos públicos é visto pelos autores como fundamental quando se tem em vista um cenário de democracia cultural NIVÓN-BOLÁN (2006). Principalmente porque, como deixa especialmente claro DONNAT (2011), a simples aceitação do paradigma da democracia cultural não resolve um problema anterior: a constatação de que somente uma pequena parte da população frequenta manifestações artísticas⁴⁰.

Não há espaço aqui para aprofundar muito a discussão sobre os fatores que influenciam nas práticas culturais dos indivíduos ou sobre as formas específicas que as políticas de formação de público podem assumir⁴¹. DONNAT (2011) destaca que o próprio tema da formação de públicos poderia se desdobrar em um universo à parte simplesmente diante da pergunta: qual é o objetivo específico da formação? Para o autor, ações que visam fomentar o *aumento quantitativo* de frequência a manifestações artísticas, por exemplo, requerem um planejamento diferente do de ações que visam fomentar a *diversificação qualitativa* dessas práticas. De qualquer maneira, é fundamental chamar atenção, aqui, para o fato de que a questão dos públicos, em toda sua complexidade, precisa ser trabalhada na quando se tem em mente o desenvolvimento de uma política para as artes.

O que complexifica essa discussão – a nosso ver, com desdobramentos bastante positivos – é a emergência de temas relacionados à cidadania e aos direitos culturais nas agendas de

39 ver VASCONCELOS-OLIVEIRA (2015, 2015a, 2014, 2013, 2009) e BOTELHO; VASCONCELOS-OLIVEIRA (2010).

40 A baixa frequência dos cidadãos às manifestações artísticas não ocorre só no contexto brasileiro. Pesquisas de práticas culturais conduzidas na França desde os 1970 atestam ainda hoje importantes clivagens sociais na fruição de linguagens e modalidades. O acesso às práticas mais legitimadas continuam bastante hierarquizado: 65% dos operários não tinham frequentado museus, monumentos históricos, teatros, concertos de música clássica ou espetáculos de dança na pesquisa de 2008; (contra somente 15% do grupo dos executivos superiores. (COULANGEON, 2011).

41 A autora abordou esse assunto em sua dissertação de mestrado (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2009) e em publicações como VASCONCELOS-OLIVEIRA (2013, 2014, 2015 3 2015^a).

políticas culturais nas últimas décadas, que mostraram que a questão do acesso não deve ser reduzida à questão da fruição como público. Torna-se cada vez mais imperativo, a nosso ver, pensar os cidadãos que não são parte das classes artísticas institucionalizadas a partir do enfoque da *participação*, e não só do acesso como *públicos* – o que pressupõe conceder-lhes papéis mais ativos no jogo da cultura. Isso significa deixar de enxergá-los somente como audiências, passando a concebê-los também como possíveis criadores (em inglês, já se utilizam termos como *prosumers*, uma fusão entre *producers* e *consumers*). É justamente esse ponto que gera um questionamento na equação tradicional entre *classe de produtores e públicos*, antecipada acima.

Em nossa percepção, categorias tão separadas como *audiências* e *classes produtoras artísticas*, apesar de serem parâmetros conceituais fundamentais, podem ser mais fluidas na prática – já que, quando se tem em mente um conceito amplo de cultura, todos os indivíduos são, em alguns momentos, públicos e, em outros, produtores. No campo da política cultural, a discussão que questiona essa separação estanque está relacionada também à percepção de que a prática artística pode trazer benefícios para a sociedade como um todo, e não só para as classes institucionalizadas de produtores (para uma discussão mais ampla pautada em casos práticos de política VASCONCELOS-OLIVEIRA (2015a).

A mudança de enfoque da *fruição* para uma *participação* mais ativa nas artes também pode desencadear ações de diversos tipos no âmbito da política cultural. Um exemplo poderia ser o de programas de fomento às práticas artísticas amadoras – partindo do pressuposto de que o exercício da arte amplia a capacidade reflexiva dos cidadãos, permite que exercitem noções de pertencimento e de cidadania e que reflitam sobre suas representações de identidade (já que essas representações também são construídas por meio de processos de simbolização), possibilita que possam (ou não) escolher o caminho da efetiva profissionalização artística e, além de tudo isso – mas não principalmente - forma-os como públicos. O Programa Vocacional, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, é um excelente exemplo de ação nesse sentido. O programa, há mais de 10 anos, proporciona o desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas em vários territórios da cidade, especialmente nas periferias. O Vocacional mobiliza conceitos bastante progressistas de práticas artístico-pedagógicas, assumindo que não se trata meramente de oferecer aulas de artes, mas da construir um conhecimento comum entre o *artista-orientador* e os *artistas-orientados*

(que nem sequer são nomeados como alunos, já que se pressupõe que *produzam* o conhecimento de forma bastante ativa e consciente). Programas como o VAI (já abordado no Capítulo 4) e o próprio Cultura Viva, em nível federal, também se alinham à proposta de enxergar o cidadão do ponto de vista da participação ativa – de forma mais direta, por meio da concessão de recursos financeiros para que possam desenvolver sua produção cultural.

Assumir essas possibilidades de atuação não significa assumir que todos os cidadãos, necessariamente, se tornarão artistas institucionalizados. Mas também não significa cair no extremo previsto na equação mais tradicional que conferia ao cidadão comum somente o papel passivo de audiência. A *participação* na vida cultural e artística, ao que parece, pode ocorrer sob formas que não se reduzem a essas duas representações (classe de produtores *ou* audiências). Curioso constatar que políticas e programas como os citados acima se encontram classificados sob a rubrica de Cidadania Cultural e não de Fomento às Artes (como ocorre na estrutura da Secretaria Municipal de São Paulo, por exemplo,⁴²). Isso sugere que se carrega ainda uma visão antiga de que as políticas de Fomento às Artes são aquelas que se destinam diretamente às classes artísticas institucionalizadas (nesse caso, seria melhor organizá-las sobre uma rubrica Fomento aos Artistas). O pensamento de uma política de fomento às artes, em seu sentido amplo, a nosso ver, deve necessariamente incluir ações e programas destinados a pensar a questão da *participação* nas artes.

b) Produção e classes produtoras

Um outro universo de questões e reflexões é despertado quando pensamos nas possibilidades de fomento à *produção* das chamadas classes artísticas, ou grupos de realizadores de arte mais institucionalizados (reconhecidos como artistas pelos seus pares, pelas instituições de fomento e por uma porção de público). Ações e programas de fomento à produção artística podem (e devem) assumir formas bastante diferentes, especialmente em contextos em

42 Vale pontuar que essa estrutura departamental, na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, está passando por um processo de revisão.

que o mercado é mais amplo e diversificado. Formas mais comuns são programas de **financiamento direto à produção/criação ou a etapas** específicas da produção/criação via transferência de recursos oriundos de fundos públicos (por exemplo, as leis ou programas de Fomentos ao Teatro, à Dança, ao Cinema e ao Circo, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, alguns editais do Programa de Ação Cultural - ProAc no nível estadual, ou prêmios como o Klaus Vianna, Myriam Muniz, Carequinha ou Procultura da Funarte no nível nacional, entre outros; bem como exemplos em que o Estado mantém mais diretamente alguns grupos de produção artística, como a SP Companhia de Dança ou a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) ou programas de **financiamento indireto à produção/criação via mecanismos de isenção fiscal**, por meio dos quais o Estado investe indiretamente na produção concedendo desconto nos impostos devidos de agentes privados (como a Lei Rouanet, por exemplo); programas de **apoio à difusão/circulação/exibição das obras** (como alguns editais do ProAc do Estado de São Paulo que específicos para circulação de obras de artes cênicas); programas de apoio à manutenção de **espaços e instituições independentes** que promovem a produção, circulação ou formação artística; ou **programas de formação** de artistas (como escolas formais, por exemplo, a Escola Municipal de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo ou a Escola Nacional de Circo da Funarte, como iniciativas de formação continuada, a exemplo de cursos livres oferecidos em diversos equipamentos públicos, ou ainda como iniciativas de apoio à circulação de artistas, a exemplo do programa Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura).

A tabela apresentada ao final deste capítulo sistematiza essas possibilidades, que certamente não são as únicas possíveis. Passemos então para a reflexão sobre alguns temas transversais que precisam ser levados em consideração quando se discute uma política para as artes.

Formas que não se resolvem no mercado

Como foi argumentado anteriormente, a ideia da produção artística como campo autônomo de produção funda-se, ainda na virada do século XIX para o XX, sobre uma ruptura com o *mercado* e, sobretudo, com manifestações produzidas pensando em satisfazê-lo. Como mencionamos anteriormente, a ruptura da arte com a

representação (bastante genérica, vale notar) de *mercado* marcaria profundamente a forma como entendemos a produção artística até os dias de hoje, e de certa maneira está na origem da necessidade de apoio do Estado em suas formas modernas. A intersecção entre as esferas da arte e do mercado, ou do mundo econômico, a nosso ver, ainda está longe de ser pacífica, mesmo em tempos de discursos como o da economia criativa. É claro que hoje conseguimos compreender melhor que o termo mercado, por si só, não quer dizer muita coisa (no limite, o nicho erudito também poderia ser considerado um mercado, ou o próprio mundo dos editais e mecanismos de financiamento público às artes).

Para além das representações, entendemos hoje que a discussão sobre as possibilidades de sustentabilidade de certos setores artísticos é dificultada por peculiaridades da própria natureza dos processos de criação. Como bem coloca MENGER (2001), a esfera de produção de bens artísticos tem como característica uma concentração com tendências monopolísticas, já que os trabalhadores não são plenamente substituíveis, pois a criação de valor é justamente baseada em nome e reputação. Isso, associado ao excesso de oferta (que é bastante típico em contextos urbanos mais diversificados), torna essas esferas extremamente competitivas. Pela própria natureza da produção, os trabalhadores artísticos têm ainda que lidar com a contingência, já que o trabalho tende a se organizar em torno da execução de uma obra, que, em algum momento, termina. Desse caráter cíclico do trabalho derivam duas características inerentes ao trabalho em artes: o risco e a tendência ao trânsito por diversas funções (não raro, os artistas se alternam entre várias tarefas, como realização, produção e docência, o que aumenta sua chance de se manter trabalhando por mais tempo). Para MENGER (2011), na esfera de produção artística, a intermitência, a lógica de criação da reputação, a incerteza e a flexibilidade são, portanto, características altamente relacionadas⁴³.

A afirmação de que há formas artísticas que não se resolvem no mercado (ou seja, que não subsistem se forem abandonadas à prerrogativa de que oferta e demanda sempre se equilibram) e que é necessário pensar em outros tipos de viabilidade para

43 Uma discussão mais aprofundada pode ser encontrada na tese de doutorado da autora, ver VASCONCELOS-OLIVEIRA (2014).

certas manifestações, nesse sentido, continua válida e segue no centro da justificativa para o financiamento público às artes. Para citar um exemplo, vale observar que a discussão sobre *diversidade das expressões culturais* feita pela UNESCO atualmente (que justifica diversas linhas de políticas culturais) tem como uma de suas prerrogativas fundamentais a ideia de que é importante garantir a existência de expressões artísticas que não sobreviveriam às dinâmicas do mercado⁴⁴.

No nosso contexto, o debate entre investimento direto na produção artística (oriundo de fundos estatais) e investimento feito por leis de incentivo fiscal é um ótimo exemplo de discussão que atualiza essa questão *arte x mercado*. Não é o caso de aprofundar muito essa discussão aqui – até porque, há uma ampla literatura sobre o tema –, mas esse é certamente um tópico que não pode deixar de ser mencionado quando se discute uma política de fomento às artes. Pretendemos somente chamar atenção, de forma bastante sintética, para pontos positivos e negativos desses dispositivos, que operam em nível federal (pela Lei Rouanet, de 1991 e pela Lei do Audiovisual, de 1993), e também nos níveis estaduais (em São Paulo, pelo ProAc ICMS) e municipais (na cidade de São Paulo, o programa Pro-MAC, instaurado recentemente como reformulação do mecanismo anterior).

Dentre os pontos positivos das leis de incentivo fiscal, o mais óbvio é o fato de ele representar um aumento de recursos para a cultura – trata-se de um complemento importante para o orçamento público destinado diretamente à pasta da cultura, no geral bastante escasso. Um outro ponto positivo é que, ao menos em teoria, os mecanismos de isenção fiscal poderiam representar uma possibilidade de descentralização dos atores envolvidos na gestão da cultura. E um último ponto que, por um lado, pode ser visto como positivo (mas também tem impactos negativos), é o fato de esses mecanismos impulsionarem uma profissionalização do setor cultural (já que, via de regra, os projetos aprovados por esses dispositivos têm mais exigências no que diz respeito ao acompanhamento e à prestação de contas) e a criação de novas ocupações relacionadas a esse setor (como a de captadores de recursos, formuladores de projetos, entre outras).

Os pontos negativos desses mecanismos da forma como estão desenhados hoje, a nosso ver, superam em muito suas decorrências positivas⁴⁵... O grande problema desses mecanismos, e que se relaciona diretamente à discussão em torno da subsistência pelo mercado, tem origem no fato de que a decisão sobre investir ou não em um determinado projeto, hoje, é delegada às empresas patrocinadoras. Via de regra, são os funcionários dos departamentos de marketing que as tomam, já que o investimento em cultura é capitalizado como um retorno de marca para a empresa. Isso significa, nas palavras de CALABRE (2005), a gestão privada de um recurso que é público, o que por si só já seria um problema⁴⁶. Mas o agravante é que esse sistema privilegia justamente os projetos culturais com apelo comercial, ou que envolvem artistas mais consagrados, pois esses têm maior chance de gerar retornos para a marca da empresa. Há que se pensar, então, se esse tipo de mecanismo não está concentrando ainda mais o total dos recursos investidos em cultura no país, em vez de fomentar a diversidade cultural. E há de se pensar, sobretudo, se não se estaria utilizando o recurso público para financiar os tais projetos que se resolveriam no próprio mercado, gerando lucros ou mesmo conseguindo apoio direto de investidores, já que trazem retorno de marca (sem precisar envolver recurso oriundo de impostos).

Os mecanismos de incentivo fiscal, da forma como são desenhados hoje, priorizam os realizadores grandes e criam enormes barreiras para os menos consagrados. Em entrevista recente ao jornal *O Globo*, o atual Ministro da Cultura afirma que somente 20% de todos os projetos aprovados pela comissão de seleção da lei conseguem, de fato, captar os recursos necessários para sua execução (Juca Ferreira in Sá e Tadárguila, 2015) – já que a captação, como sabemos, depende do apelo comercial do projeto e/ou da capacidade de contratar profissionais específicos para trabalharem nessa etapa, o que dificulta o trabalho dos produtores menores e iniciantes.

44 Ver, por exemplo, OBULJEN in UNESCO (2015).

45 Para uma discussão mais aprofundada, sugerimos BOTELHO, 2001; BOLAÑO et al, 2012 e DINO, 2013.

46 Há uma proposta em discussão de que uma porcentagem do valor deduzido vá para o Fundo Nacional de Cultura, de modo que o agente privado não possa deliberar sobre todo o recurso a ser investido.

Ferreira, na mesma entrevista, afirma também que os projetos das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo captam mais de 60% de todos os recursos investidos via Lei Rouanet⁴⁷. No mesmo sentido, GRUMAN (2015) mostra que somente 3% dos proponentes captam mais de 50% dos recursos. DINO (2013), pesquisando a concentração dos recursos investidos em cultura via leis de incentivo fiscal na cidade de São Paulo, mostra que os mesmos problemas podem ser notados no mecanismo estadual (Proac ICMS): a cidade de São Paulo concentrou o equivalente a 68% de todo o valor investido pela lei no Estado entre 2006-2013.

A discussão em torno da reforma das leis de incentivo caminha a passos excessivamente lentos e enfrenta diversas vozes de oposição, que acusam o Estado de querer impor um dirigismo aos investimentos, ou que ameaçam que, perante a reforma, os agentes privados deixariam de investir em cultura, entre outros pontos. Ainda que o assunto, a nosso ver, não venha sendo tratado com a devida urgência no âmbito do Ministério da Cultura, o atual ministro, na já mencionada entrevista (Sá e Tardáguila, 2015), deu um depoimento interessante em resposta a essas críticas, em que afirmava que dirigismo cultural é feito também pelo mercado: “temos uma hipersensibilidade para o dirigismo público e nenhuma sensibilidade para o dirigismo de mercado”. Segundo ele, não se trata de rejeitar a parceria público-privada, mas sim de evitar que os agentes privados decidam, sozinhos, o que vai ser feito com o recurso público (SÁ; TARDÁGUILA, 2015).

Quadro 1. Um contraponto: a Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo

Uma política de fomento à produção artística que, via de regra, é mencionada como espécie de resposta aos desequilíbrios gerados num contexto histórico em que nossa política cultural basicamente se resumia a mecanismos de incentivo fiscal (anos 1990) é a Lei de Fomento ao Teatro, de 2002. Sua proposta surge da organização da classe teatral, especialmente representada pelo movimento Arte contra a Barbárie (GOMES; MELLO, 2014 e DESGRANGES; LEPIQUE, 2012).

Mesmo apesar de o teatro ter sido uma das cenas artísticas que mais cedo se organizou na cidade (ver Abreu, 2014 e Pontes, 2010) – o que pode ser ilustrado pela própria projeção que o Teatro Brasileiro de Comédia alcançou, nos anos 1940, bem como pelas respostas a esse modelo que se organizaram sob a forma de teatro coletivo nos anos seguintes –, os diferentes grupos produtores foram obrigados a sobreviver relativamente ilhados em relação ao Estado (Abreu, 2014), situação que se agravou ainda mais no contexto da ditadura militar. A abertura política, se por um lado fez florescer uma esperança no que diz respeito às possibilidades expressivas, trouxe também a tendência política liberal e o advento da Lei Rouanet, consolidando um sistema que concentra benefícios aos produtores e artistas que produzem formas mais comerciais. É nesse momento, segundo Abreu, que o Movimento Arte contra a Barbárie passa a reivindicar a garantia de condições sociais mínimas para a produção. Isso significa re-tomar a ideia de uma arte pública, ou recolocar a política pública sob a mediação do Estado (Abreu, 2014, p. 21). Essas discussões culminam na lei municipal de Fomento ao Teatro (Lei nº 13.279/2002), que estabelece como objetivo apoiar a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Um ponto essencial do Programa de Fomento ao Teatro e que ampara fundamentalmente o objetivo de apoiar a pesquisa de linguagem e o trabalho continuado está relacionado aos formatos das ações resultantes dos projetos contemplados pelo edital, lançado em duas edições anuais. Diferenciando-se os editais e programas de apoio a linguagens artísticas que exigem contrapartida obrigatoriamente na forma de apresentações públicas de espetáculos, o Programa de Fomento ao Teatro inclui, dentre as listas de contrapartidas possíveis para o projeto, a própria pesquisa e a manutenção das atividades do grupo. Nesse sentido, são suficientes para justificar o investimento quaisquer outras formas de demonstração de que a pesquisa de linguagem está sendo desenvolvida ou continuada (publicações, vídeos, atividades formativas, entre outras), o que possibilita uma certa tranquilidade para que o grupo aprofunde o processo de criação. Outro ponto fundamental nesse sentido é o fato de o edital de chamamento dos projetos não delimitar, a priori, o tempo de duração do projeto e nem fixarem o valor a ser concedido a cada contemplado – são os proponentes que apresentam cronograma e planilha de custos, o que possibilita trabalhar com projetos de mais longa duração (fundamental para certos tipos de pesquisa). Passados mais de 12 anos de sua existência, o programa municipal de Fomento ao Teatro, enfrenta uma série de outros problemas e necessidades de ajustes. Por exemplo, sabe-se que essa própria política fomentou o surgimento e o estabelecimento de uma cena consolidada de teatro na cidade, de modo que o recurso disponibilizado por esse mecanismo de apoio se tornou insuficiente para contemplar novos produtores sem deixar de contemplar os mais estabelecidos (que não desenvolvem uma produção comercial que possa sobreviver sem o apoio). De qualquer maneira, a Lei de Fomento ao Teatro se constitui como um exemplo bastante consistente de política de fomento às linguagens artísticas, em que o Estado tem papel central e não delega suas responsabilidades ao setor privado.

47 Para maiores esclarecimentos, ver SÁ; TARDÁGUILA (2015)

Diversidade interna dos campos e dos grupos de realizadores

Um outro problema transversal que deve ser considerado quando se discute uma política de fomento à produção artística tem origem no próprio recorte conferido às *classes artísticas* ou ao grupo de realizadores profissionais (no sentido oposto ao de amador). Como colocamos anteriormente, a partir do momento que os campos artísticos se autonomizam, o *status* de artista passa a ser conferido por membros do próprio campo: pelos pares; pelos sistemas de formação (escolas de arte que conferem diplomas); por vezes, pelo sistema legal (por exemplo, para atividades que exigem um registro nas entidades de classe ou mesmo na Delegacia Regional de Trabalho); e também pelas instâncias de consagração e apoio, que podem corresponder à crítica especializada ou às próprias instituições públicas que, ao decidirem quem vai ser contemplado por um programa de fomento, também decidem quem pode ser reconhecido como artista ou realizador profissional.

A garantia de que a legitimação será feita dentro do próprio campo e seguindo seus parâmetros é algo muito positivo, pois garante a autonomia – evita, por exemplo, que um governo autoritário decida de forma parcial os rumos que uma determinada produção irá tomar. De outro lado, sempre teremos o risco de grupos de produtores que concentram mais poder (na forma de consagração, redes de relacionamentos ou influência sobre as instituições) dificultarem a entrada de novos realizadores ou de propostas que, em alguma medida, rompam com as práticas que são mais legitimadas. Isso porque *os próprios campos artísticos não são homogêneos*: ao contrário, dentro deles há uma miríade de modos de fazer, estéticas e discursos que quase sempre estão em disputa por legitimidade (e muitas vezes também por recursos financeiros).

Por exemplo, quanto mais se complexificam os critérios utilizados para reconhecer um determinado agente como produtor profissional ou como apto a ser beneficiário de um programa de fomento às artes (por exemplo, exigindo formação específica, documentos, registros, comprovação de atuação), mais barreiras de entrada há para os novos produtores, que encontram dificuldades para adentrar as esferas oficiais do campo. Ou, quanto mais se fortalece um único discurso estético ou um único

modo de fazer dentro de uma ação ou programa de fomento (o que por um lado pode ser positivo no sentido de criar uma unidade e de beneficiar consistentemente um grupo específico de produtores), mais os realizadores que partilham outras referências e modos de fazer serão excluídos dos circuitos oficiais. Esse ponto é sensível, pois, dependendo da intensidade em que isso ocorre, acaba havendo prejuízo à diversificação estética e discursiva do campo em questão.

Nesse sentido, é necessário pensar: como ampliar os benefícios dos diferentes mecanismos de fomento às artes para realizadores menos legitimados, menos formalizados, com menos tempo de estrada, menos diplomados, ou simplesmente adeptos a modos de produção e estéticas que não são as dominantes, de modo a cumprir a diretriz de garantir a diversidade na produção (que é uma prerrogativa do próprio Plano Nacional de Cultura)? E, sobretudo, como fazer isso em cenários em que as classes artísticas mais tradicionais já são bastante organizadas, têm bastante poder de barganha e o recurso é escasso?

Quadro 2. Um exemplo: a disputa recente em torno do Fomento à Dança na cidade de São Paulo

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo (Lei 14071/05) foi criado 2006, seguindo o modelo do Fomento ao Teatro. Com dois editais lançados ao ano, o programa contempla pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea⁴⁸. Assim como o Fomento ao Teatro, o objetivo do programa é apoiar projetos de *trabalho continuado* em dança (e não a criação de um único espetáculo). A lei e os editais estabelecem o recorte da dança contemporânea como a manifestação elegível a ser contemplada, definindo-a como um modo de produção artística que envolve investigação, pesquisa e criação, não diretamente relacionadas a critérios biográficos de artistas ou categorização da obra por estilo, conteúdo ou técnicas.

48 Ver site do programa, <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>

Essa definição está no cerne de uma disputa que levou um grupo de artistas, agregados como Fórum de Artes Negras e Periféricas, a realizar uma mobilização que resultou em um projeto de lei (PL 01-00648/2015), atualmente em tramitação, que propõe uma alteração no texto da Lei de Fomento à Dança. Em 2015, o grupo lançou uma carta aberta pedindo democratização e popularização do acesso ao Programa Municipal de Fomento à Dança, assinada por uma série de artistas e coletivos, em sua maioria ligados às danças de matrizes negras (que inclui também as danças de rua que são partes da cultura hip hop).

Reivindica-se que esses grupos e realizadores quase nunca são contemplados pelo programa, nem tampouco entendidos como partes do universo da dança contemporânea. Normalmente essa exclusão é justificada por dois argumentos que embasam o programa em sua forma atual e o discurso dos que o defendem: o fato de a dança contemporânea ser um modo de produção que envolve *investigação e pesquisa* e o *fato de não estar diretamente relacionada a matrizes ou estilos de dança* específicos. A ideia de pesquisa e investigação em dança é construída em oposição à *repetição* de estilos, de referências formais e até de passos e movimentos, que normalmente é associada a modos de produção como o *ballet clássico*, as danças de salão, ou as danças folclóricas.

O grupo que assinou a carta pedindo mais diversidade no programa questiona dois pontos desse discurso. Em primeiro lugar a ideia de que as danças que eles desenvolvem prescindam de pesquisa e de investigação — há coletivos que possuem trabalho continuado na cidade e que sim realizam pesquisa e criação a partir das matrizes negras com que dialogam (aos quais a carta se refere como Dança Negra Contemporânea). Em segundo lugar, questionam a ideia de que a dança que hoje é considerada contemporânea não tenha matrizes. É sabido que a maioria dos artistas que compõem os grupos ditos contemporâneos passa universidade, e muitos deles também por formações fora do país, o que torna bastante plausível o argumento que eles também estabelecem relações com certas matrizes e linhas de investigação, sejam elas teóricas ou práticas. E essas influências, apesar de não serem propriamente estilos, estão presentes na trajetória de formação dos artistas, impressas nos corpos e nos procedimentos utilizados no processo criativo. Em suma, seria difícil encontrar, em qualquer tipo de arte cênica, algum realizador ou grupo que desenvolva pesquisa continuada e que não tenha relação com algum tipo de matriz ou linha de investigação. A questão, segundo integrantes do Fórum⁴⁹, parece residir mais no fato de que algumas matrizes ou linhas são mais aceitas que outras, o que pode ou não incluir juízos de valor e opções estéticas (e consequentemente políticas), e que certamente reflete também o desejo de uma parte da classe dos produtores de manter sua posição no campo e os benefícios conquistados (que, de outro lado, no discurso dos contemporâneos oficiais, seriam fruto de sua própria luta, já que eles se organizaram para criar o programa de Fomento).

A solução encontrada por parte do Fórum foi propor um projeto de lei excluindo a especificação contemporânea do escopo dos projetos de dança que

podem ser apoiados na Lei de Fomento à Dança. O projeto ainda está em tramitação e existe divergência com outros grupos que são favoráveis à ampliação da diversidade dos projetos contemplados pelo Fomento mas que não apoiam a retirada da especificidade contemporânea, em parte por acreditarem que a dança que desenvolvem seja sim contemporânea.

Ainda não se sabe o desfecho dessa disputa, mas de qualquer maneira, o argumento presente na carta circulada em 2015 ilustra bem as questões que estamos discutindo aqui: *se há o consenso na promoção de políticas públicas para a dança [...] de garantir a continuidade de grupos, para que pesquisas importantes para a cena e história da dança contemporânea paulistana não sejam abandonadas, há igualmente uma urgente necessidade de renovação dos quadros profissionais, abordagens e referências artísticas. Desta forma, uma poética de dança cuja concepção nasce da mudança de paradigmas [...] deve urgentemente renovar-se e também ser concebida como um fazer diverso, não se transformando em um modelo canônico dominado por um pequeno grupo cujo principal objetivo é produzir para seus próprios pares.* (Fórum de Artes Negras e Periféricas in *Periferia em Movimento*, 2015).

Convém compartilhar, por fim, a percepção de que esse tipo de questionamento, no contexto paulistano, parece estar inserido num movimento mais amplo de reivindicação, por parte de grupos culturais que nos últimos anos foram beneficiados por programas de fomento à Cidadania Cultural, de que suas produções agora também sejam reconhecidas como linguagens artísticas. Por conta de sua organização e de uma proliferação de programas municipais de apoio, grupos relacionados às culturas negras e periféricas (dentre os quais se destacam principalmente os de hip hop) conseguiram, nos últimos anos, ganhar voz e reconhecimento. Um primeiro passo foi conquistar o reconhecimento de sua cultura como modo de vida e expressão (tanto que os programas de apoio a esse tipo de produção estiveram reunidos num departamento de Cidadania Cultural da Secretaria Municipal de Cultura) (ver capítulo de Ana Paula Do Val neste mesmo volume). Agora, um segundo passo reivindicado é o reconhecimento de suas formas de expressão como produções artísticas, o que também está relacionado a um processo de diversificação e ampliação dessa produção. Nas audiências do Plano Municipal de Cultura realizadas em 2016 (notadamente as temática do hip hop e da dança), ficou claro que esses grupos agora passam a apresentar demandas que são muito similares às reivindicadas pelas outras classes artísticas, e que se relacionam a questões muito próprias da organização dos campos de produção artística. Por exemplo, reivindicam um circuito de circulação de suas obras (sugerindo, por exemplo, que os teatros distritais ou centros culturais públicos possam incluí-los em sua programação), bem como disponibilidade de espaço físico para práticas, ensaios ou atividades de produção, bem como aumento de apoio financeiro para possibilitar pesquisas continuadas (por exemplo, a criação de um programa de Fomento à Periferia, no formato dos demais fomentos a linguagens artísticas, está em discussão desde pelo menos 2013, quando essa demanda foi formalizada como meta na III Conferência Municipal de Cultura).

49 A autora acompanhou a discussão ocorrida entre os grupos interessados na audiência temática de dança do Plano Municipal de Cultura e participou de um encontro do Fórum.

Recurso escasso e necessidade de seleção

Uma resposta frequentemente associada às levantadas no item anterior costuma ser: é preciso aumentar os orçamentos destinados à cultura, e só assim será possível contemplar cada vez mais grupos de realizadores – ou: não há como garantir a diversidade de expressões se não há recursos para isso. Não há dúvida de que é necessário aumentar a proporção do PIB que é investida em cultura, que via de regra, em todos os níveis da federação, está abaixo dos níveis sugeridos pelos órgãos internacionais. No entanto, essa é uma discussão que envolve uma disputa política muito mais ampla (não restrita à política cultural) e, enquanto esse ideal não é atingido, há de se lidar com o desafio de fomentar a diversidade da produção artística com as ferramentas disponíveis. No mais, não parece sensato pensar que, com o aumento dos recursos para a cultura, todos os grupos de produtores culturais passarão a ser contemplados e a disputa se extinguirá.

Nesse ponto, podemos refletir sobre um tema bastante importante (embora pouco discutido) do debate sobre políticas de fomento à produção artística: as *formas de seleção* dos projetos a serem contemplados pelos programas e ações de fomento artístico. Hoje, há diferentes tipos de mecanismos de seleção que podem ser postos em prática na escolha desses projetos. Essa escolha pode se dar por *curadoria direta* (quando um programa ou instituição convida um artista para desenvolver um projeto e oferece os recursos necessários para isso; ou ainda quando um realizador oferece diretamente seu trabalho para a instituição e tem sua proposta aceita); via *editais ou chamamentos públicos* (quando um programa ou equipamento faz uma convocatória de projetos e cria uma comissão de seleção para escolher os que serão apoiados); ou ainda por sorteio entre os projetos apresentados (mecanismo menos comum, mas que ocorre, por exemplo, no programa Agente Comunitário de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo). Esses mecanismos de seleção são mais ou menos transparentes, como se pode perceber. O primeiro (escolha direta) é o menos transparente e também tende a priorizar realizadores mais reconhecidos e/ou com bons contatos dentro das instituições (podemos citar

o exemplo do SESC São Paulo⁵⁰). Já os últimos (sorteios), são mais transparentes e possibilitam chances realmente iguais para todos os proponentes, mas, de outro lado, incorrem no risco de seleção de projetos que não são exequíveis ou propostos por atores sem alguma experiência no campo (isso é bastante problemático quando o que está em jogo é um montante muito grande de recursos públicos). A nosso ver, o modo de seleção por chamamento/edital de projetos (a serem julgados por uma comissão de seleção) é o mais interessante, no sentido de equilibrar esses riscos.

Outro assunto que consideramos de extrema importância na discussão sobre políticas de fomento às artes, e que é pouco debatido, diz respeito aos próprios *desenhos dos editais/chamamentos e de suas comissões de seleção*. Como pensar esses mecanismos a fim de garantir a transparência e de garantir a diversidade, não beneficiando somente as porções mais consagradas das classes produtoras?

Uma estratégia que pode colaborar no desafio de desenhar editais que garantam uma certa diversidade nos projetos contemplados costuma ser a criação de subcategorias de premiação dentro dos mesmos chamamentos. Essas subcategorias podem separar os *tipos de proponentes* (por exemplo, no programa de apoio a projetos de circo da Secretaria Municipal de São Paulo, que atualmente se chama Xamego, são separados em categorias diferentes os circos itinerantes, os grupos circenses e os artistas individuais), ou os *tipos de ação* (por exemplo, alguns editais de artes cênicas da Funarte separam as categorias *criação/pesquisa*

50 O Sesc-São Paulo não é propriamente público, mas opera com recursos oriundos de uma contribuição compulsória (imposto). Também não é propriamente voltado à política cultural, mas, por sua capacidade de investimento, acaba exercendo um papel importante no cenário artístico do Estado. A instituição seleciona programação basicamente por escolha direta (curadoria interna), o que favorece realizadores com algum reconhecimento dentro das suas cenas de produção (ainda que não sejam propriamente comerciais, por conta de uma diretoria da atual administração); ou realizadores que tenham bons contatos e portas de entrada para a rede dos programadores do Sesc (normalmente expressos na figura do produtor, de modo que existe, na cidade de São Paulo, um grupo grande de produtores já relativamente especializados em “vender” certos tipos de programação para o Sesc).

de novas montagens e *circulação* de espetáculos já prontos; e é comum também alguns separarem uma categoria específica para projetos que envolvem *formação*). De um lado, a criação de linhas pode ser negativa por definir condições muito fechadas para o proponente (por exemplo, num edital em que um projeto precisasse escolher somente uma linha para concorrer, um mesmo projeto não poderia conjugar a montagem de um novo espetáculo e a circulação de um trabalho já pronto). De outro lado, julgamos a criação de linhas específicas bastante positivas quando se trata de separar tipos de proponentes, por exemplo, criando categorias de competição para os mais estabelecidos e outras para os iniciantes (já que é pouco justo colocá-los para competir nas mesmas condições e seria arriscado deixar que esse equilíbrio fosse resolvido a partir de critérios definidos pela comissão de seleção específica).

Outra decisão que precisa ser pensada quando se desenvolve um edital ou chamamento diz respeito à sua delimitação de escopo e conteúdo. De um lado, a realização de chamamentos muito abertos (como, por exemplo, os do Programa Rumos, do Instituto Itaú Cultural, que atualmente não restringem nem as linguagens ou tópicos da cultura que podem ser contemplados) são muito interessantes porque possibilitam a aparição de propostas mais inovadoras e transversais (por exemplo, que articulam diversas linguagens ou que articulam atividades de criação e educação, ou que envolvem uma prática cultural para a qual não há um edital específico). De outro lado, essa abertura representa uma responsabilidade bastante grande para a comissão de seleção, que, inevitavelmente, terá que criar classificações para organizar a grande diversidade de projetos apresentados, bem como critérios de seleção minimamente padronizados para dar conta de pontuar propostas muito diferentes. É necessário ter clareza desses dois lados e dimensionar bem a capacidade institucional necessária para colocar em prática uma iniciativa desse tipo. Por exemplo, para uma secretaria de cultura pequena, com recursos e pessoal escassos, talvez fosse arriscado demais realizar uma empreitada desse porte.

Embora não pretendamos esgotar o assunto, a forma de seleção das comissões que julgarão os projetos enviados é outro ponto importante de ser considerado nessa discussão. Normalmente, elas são compostas por membros da gestão pública e membros da classe artística. Um ponto importante é garantir que elas sejam formadas de modo a refletir a própria

diversidade do campo artístico – já que, como colocamos anteriormente, esses campos não são homogêneos, e os parâmetros de qualidade estética podem variar de um lugar para outro do campo. Por exemplo, num edital para fomento à produção de dança, se a comissão fosse composta unicamente por representantes da modalidade ballet clássico, seria bastante improvável que um projeto de dança urbana pudesse ser contemplado. Uma prática interessante que pode ser citada como exemplo é a do Programa de Fomentos da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que permite que os próprios proponentes, no momento da entrega dos projetos, votem em nomes de uma lista fechada de candidatos possíveis para compor a banca de seleção.

Considerações finais: algumas modalidades possíveis numa política de fomento às artes

Procuramos, neste capítulo, refletir sobre alguns tópicos importantes da discussão sobre as políticas voltadas às artes, entendidas aqui como um recorte específico daquilo que se entende como a dimensão simbólica da cultura. Buscamos pontuar alguns aspectos históricos dessa discussão, já que as ações de fomento às linguagens artísticas constituem-se como um dos temas mais antigos da política cultural – algumas delas, como sabemos, antecedem a própria política cultural em sua forma moderna.

Mesmo sem esgotar todos os temas importantes envolvidos na reflexão sobre esse tipo de política, procuramos argumentar que as ações e programas de apoio às artes podem e devem assumir formas diversas. A argumentação e os casos empíricos observados aqui nos mostram que é fundamental que cada uma dessas modalidades de ação seja pensada em termos específicos, pois elas se relacionam a processos (produção, circulação, consumo e formação em artes) que envolvem questões e dinâmicas também específicas.

Nesse sentido uma política de fomento às artes deve conjugar diversas modalidades de ações e programas. É bastante importante destacar que a existência de um programa específico ou de uma série de programas e ações desarticulados, a nosso

ver, não constitui propriamente uma política para as artes – já que uma política pressupõe diretrizes maiores em torno das quais os programas e ações se articulam (ou, deve ser concebida a partir de uma visão orgânica, nos termos de DURAND, 2001). As discussões em andamento atualmente acerca da formulação da Política Nacional das Artes (PNA) e de algumas políticas municipais (como a de São Paulo, que está sendo prevista no Plano Municipal de Cultura) são, portanto, de suma importância e requerem participação e acompanhamento dos grupos interessados.

Para finalizar este capítulo, apresentamos uma tabela que sintetiza (mas não esgota) algumas modalidades de programas que podem compor uma política de fomento às artes. Essas modalidades são divididas em tipos (relacionadas ao consumo, à participação e à produção, seguindo a organização que apresentamos aqui). Buscamos ilustrar cada modalidade com exemplos empíricos (e vale notar que as referências aqui quase sempre se restringem ao contexto de São Paulo) e listar, a partir das discussões conduzidas aqui, as principais justificativas para cada tipo de programa e algumas questões que devem ser consideradas em sua formulação. Importante ponderar também que a tabela traz mais informações e exemplos de modalidades de apoio à esfera *produção* do que a dos *públicos*, refletindo às escolhas que fizemos para este texto.

Referências

- ABREU, Kil. Fomento aos teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo. In: GOMES, Carlos Antonio Moreira e MELLO, Marisabel Lessi (org.) **Fomento ao Teatro - 12 anos**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- Berman, Sabina e Jiménez, Lucina. **Democracia cultural: una conversación a cuatro manos**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BOLANO, César; MOTA, Joanne; MOURA, Fábio. “Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil”. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: pesquisa e formação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In: **São Paulo em Perspectiva**, v. 15 n. 2, abril-jun., 2001.
- BOTELHO, Isaura e Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina. Centros culturais e a formação de novos públicos. In: **Percepções: cinco questões sobre políticas culturais**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1970].
- _____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2ª edição. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1992].
- COULANGEON, Philippe. As políticas culturais diante dos critérios de justiça: reflexões a partir do caso francês. In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 12, maio-agosto de 2011. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (org.). **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec e Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- DINO, Luísa Adib. O município de São Paulo e o incentivo à cultura. São Paulo, 2014. 110 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Gestão de Políticas Públicas, EACH/ USP.
- DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação? In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 12, mai/ago. 2011. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DOUGLAS, M., e ISHERWOOD, B. **El Mundo de los Bienes. Hacia una antropología del consumo**. México: Editorial Grijalbo, 1979.
- DO VAL, Ana Paula et al. **Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/3ConfPublicacaoPDF_1402497067.pdf
- DUBUFFET, Jean. Asfixiante Cultura. In: GENTIL, Geneviève e POIRRIER, Philippe. **Cultura e Estado - A política cultural na França: 1955-2005**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. p. 69-71.
- DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. In: **São Paulo em Perspectiva**, v. 15 n. 2, 2001.
- FORUM DE ARTES NEGRAS E PERIFÉRICAS. Carta para democratização e popularização do acesso ao Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo para grupos, companhias e coletivos que trabalham com vocabulários e temáticas das culturas negras e periféricas. In: **Periferia em Movimento**, 26 de maio e 2015, disponível em: <http://periferiaemmovimento.com.br/>

artistas-negros-cobram-acesso-a-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. El consumo cultural: una propuesta teórica. In: Guillermo Sunkel (coord.). **El Consumo Cultural en América Latina**. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1999.

GENTIL, Geneviève e POIRRIER, Philippe. Cultura e Estado. **A política cultural na França: 1955-2005**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

GRUMAN, Marcelo. Cutucando a onça: repensando a Lei Rouanet. **Carta Maior**, 6 de fevereiro de 2015. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Cutucando-a-onca-repensando-a-Lei-Rouanet/39/32821>. Acesso em setembro de 2015.

HEINICH, Nathalie. **L'Élite Artiste**. Paris: Gallimard, 2005.

MACHADO, Bernardo Novais da Mata. Uma política cultural para as artes: para além do fomento à produção e ao consumo. In: **II Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro, 2011.

MENGER, Pierre Michel. Artists as workers: theoretical and methodological challenges. In: **Poetics** 28, 2001. p. 241-254.

MINISTERIO DA CULTURA. **Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

Nivón-Bolán, Eduardo. **La política cultural: temas, problemas y oportunidades**. Colección Intersecciones, v. 16. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de la Zona Centro, 2006.

OBULJEN, Nina. New trends in policy-making. In: **Reshaping Cultural Policies. A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development**. UNESCO: Paris, 2015.

PONTES, Heloísa. **Intérpretes da metrópole**. São Paulo: EdUsp, 2010.

PROGRAMA VOCACIONAL. disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/>. Acesso em setembro de 2015.

SÁ, Fátima e TARDÁGUILA, Cristina (2015). Juca Ferreira abre fogo contra a Lei Rouanet. **O Globo**, 06 fev. 2015.

SÃO PAULO. Lei Municipal n. 13.279/2002 de Fomento ao Teatro

SUNKEL, Guillermo. Una mirada otra. La cultura desde el consumo. In: Daniel Mato (coord.): **Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas:

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2002. p. 287-294.

VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina (2015). Práticas culturais dos brasileiros: objeto em transformação? In: **Revista Continente**. Edição especial de aniversário. Número 169, ano XV, janeiro de 2015.

_____. Cultura e promoção da cidadania nas periferias da Cidade do México: o caso das Fábricas de Artes y Ofícios. In: **Políticas culturais em revista**, v.8, n.1, 2015.

_____. Novíssimo Cinema Brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. São Paulo, 2014. 315 f. Tese (doutorado) em Sociologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. Sobre os públicos e a necessidade de desmistificar categorias. In: **Diálogos Cênicos 2014**. p. 12-20. Disponível em: http://issuu.com/noato/docs/dialogos_livreto-versa_o_final. Acesso em setembro de 2015.

_____. Cultura, públicos e formação: o que podem ser, na prática? In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 15, maio-agosto de 2013. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

_____. Culturas, públicos e processos de aprendizado: possibilidades e lógicas plurais. In: **Políticas Culturais em Revista**, n. 2, 2009. p. 122-139.

WAHL-ZIEGER, Erika. The performing arts and the market: Anglo-American and German approaches to theater and orchestra in market economies. In: HENDON, W. SHANAHAN, J. e MACDONALD, A. (ed.) **Economic Policy for the Arts**. EUA: ABT Associates, 1980.

ANEXO

Tipo de política	Desenho da ação/programa	Exemplo de programa	Objetivo	Justificativas possíveis/ Problemas a que responde	Questões a serem consideradas
Consumo de artes (políticas destinadas a públicos/audiências)	Programas de ampliação de públicos para manifestações e linguagens específicas	Alguns programas de fomento à criação/produção artística envolvem iniciativas pontuais de formação de públicos. Alguns centros culturais e museus também realizam ações de ampliação de públicos vinculados a programações específicas (palestras, visita guiada, experimentação da prática, entre outras). Alguns centros culturais (como Centro Cultural da Juventude, Centro Cultural de São Paulo e CEUs, municipais; ou Fábricas de Cultura, estaduais) incluem em sua programação aulas de técnicas artísticas (fomento à prática amadora) que podem colaborar para a formação de público nessas áreas.	Ampliar público para determinadas artes, promovendo esferas de formação em que se partilham com os potenciais públicos os códigos e linguagens necessários para a fruição (por meio de ações que podem assumir diversos formatos).	Política cultural historicamente tende a se dedicar mais às classes institucionalizadas de produtores do que aos cidadãos que não fazem dela, o que resulta num gap entre produção e consumo. A fruição de manifestações culturais que envolvem códigos e linguagens muito específicos normalmente pressupõe que o espectador domine esses conteúdos.	“Formato pouco praticado no contexto de ações e programas observados. Considerações: 1) A possibilidade de fruição normalmente não se efetiva mediante o simples contato com a obra/trabalho artístico. É necessário mediação e não só gratuidade e disponibilização física (políticas de levar arte estão vinculadas a um paradigma bastante ultrapassado). 2) Os potenciais públicos não constituem um universo abstrato e genérico de não-público, mas possuem características sociais e trajetórias de vida específicas, assim como práticas culturais específicas e conhecimentos específicos. É preciso conhecer o universo do interlocutor para planejar uma boa estratégia de mediação.”
	Programas de diversificação da frequência a manifestações culturais para determinados públicos	Não foram identificados programas especificamente formulados para este fim. Apesar disso, centros culturais multidisciplinares como (como Centro Cultural da Juventude, Centro Cultural de São Paulo e CEUs, municipais; ou Fábricas de Cultura, estaduais), se construírem boas estratégias de mediação com seus frequentadores (e não somente disponibilizarem a programação), podem colaborar para a diversificação de suas práticas e a ampliação de suas opções de escolha.	Ampliar as possibilidades de escolha dos indivíduos de um determinado contexto, dando ferramentas para possibilitar a fruição de diversas manifestações.	Parcelas enormes da população vivem em localidades com pouca diversidade na oferta de opções culturais e/ou não tiveram uma formação que desse conta de possibilitar a fruição de diferentes manifestações artísticas. Muitos têm sua vida cultural bastante atreladas às opções de programação oferecida por grandes meios de comunicação, como a televisão. Para grupos como crianças e jovens, que dispõem de mais tempo livre, a ampliação das possibilidades de fruição cultural reforça positivamente o processo de formação em seu sentido mais amplo. Ações e programas desse tipo, que normalmente são destinadas a públicos de um mesmo território ou grupo da população, costumam desencadear também processos de ampliação da percepção da cidadania e ressignificação de laços sociais.	“Formato pouco praticado no contexto de ações e programas observados. Considerações: 1) A possibilidade de fruição normalmente não se efetiva mediante o simples contato com a obra/trabalho artístico. É necessário mediação e não só gratuidade e disponibilização física. 2) Os potenciais públicos não constituem um universo abstrato e genérico de não-público; mas possuem características sociais e trajetórias de vida específicas, assim como práticas culturais específicas e conhecimentos específicos. 3) Diversificação das práticas envolve formação do olhar e quebra de estereótipos e preconceitos (tanto do lado do formador como do lado daquele que é formado).”

Tipo de política	Desenho da ação/programa	Exemplo de programa	Objetivo	Justificativas possíveis/ Problemas a que responde	Questões a serem consideradas
Participação nas artes	Programas de capacitação artística ou trabalho artístico-pedagógico destinado para o público geral (não restritos à classe artística institucionalizada), visando explicitamente a ampliação a participação artística e o desenvolvimento de capacidade crítica e expressiva.	Programa Vocacional (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), alguns programas de formação artística centros culturais específicos (como o Centro Cultural da Juventude)	Ampliar as possibilidades de participação no universo das artes e na cultura. Ampliar capacidade de expressão, crítica e reflexão.	Cidadãos que não fazem parte das classes artísticas institucionalizadas não devem ter sua participação na vida artística restrita ao lugar de audiências. Podem ser entendidos e capacitados como potenciais criadores, não para necessariamente se tornarem artistas profissionais, mas porque a formação artística desencadeia processos de desenvolvimento de capacidade crítica e expressiva. Importância de pensar a arte para além de sua organização como mercado (classe de produtores x classe de consumidores) e as práticas artístico-pedagógicas como um objetivo em si mesmo (não necessariamente precisam ser instrumentalizadas como atividade destinada a ampliar público ou a formar profissionais qualificados). Ações e programas desse tipo, que normalmente realizadas em porções mais periféricas dos contextos em que estão inseridas, também desencadeiam processos de ampliação da capacidade de expressão, da percepção da cidadania e do pertencimento.	Formato bastante inovador e ainda pouco praticado no contexto de ações e programas observados (poderia haver mais programas desse tipo).
	Estímulo à produção artística cultural de grupos que não necessariamente são parte das classes artísticas institucionalizadas	Programa VAI (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), Programa Cultura Viva no nível federal.	Fomento a produção artística de artistas e realizadores que não fazem parte das classes artísticas mais legitimadas e que normalmente trabalham em contextos periféricos em relação aos principais centros de produção artística.	Há uma produção rica e diversa que não chega aos centros mais institucionalizados das artes e que não tem acesso às formas de apoio mais tradicionais, seja pela trajetória de seus realizadores ou pelas próprias características das obras. A formação específica em artes e acesso aos circuitos mais legitimados, em muitas áreas (como as artes visuais, por exemplo), ainda é privilégio de grupos mais ricos da população. Posto que a qualidade dos trabalhos dependa de suas condições de produção, o fomento a realizadores que nunca foram reconhecidos pelo Estado como produtores de cultura e que nunca tiveram acesso aos mecanismos mais tradicionais de apoio público pode possibilitar grandes saltos qualitativos em sua produção. Esses programas também podem colaborar para uma eventual inserção de outros realizadores em configurações mais profissionais de trabalho artístico, ampliando a diversidade de expressões produzidas.	Necessidade de conjugar, na mesma política macro, programas como esses a outras ações que estimulem a criação de circuitos e oportunidades de trabalho, para que os beneficiários possam continuar tendo condições de produzir em momentos futuros (na cidade de São Paulo, por exemplo, decorrências da demanda gerada pelo Programa Vai foram o VAI II e o programa de Fomento à Periferia, que está em discussão atualmente).

Tipo de política	Desenho da ação/programa	Exemplo de programa	Objetivo	Justificativas possíveis/ Problemas a que responde	Questões a serem consideradas
Produção (políticas destinadas aos grupos de realizadores/classes artísticas)	Financiamento direto da produção/ criação/pesquisa artística ou de etapas dessa produção (com recursos de fundos públicos)	Leis ou programas de Fomentos ao Teatro, à Dança, ao Cinema e ao Circo, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, editais do Programa de Ação Cultural (Proac) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, ou prêmios como Klaus Vianna, Myriam Muniz, Carequinha ou Procultura da Funarte no nível nacional. Exemplos em que o Estado subsidia direta e sistematicamente alguns grupos de produção artística: SP Companhia de Dança ou a Orquestra Sinfônica (Estado de São Paulo).	Financiar diretamente (normalmente por seleção de projetos) a criação e/ ou a produção de trabalhos artísticos, ou de etapas desses trabalhos (por exemplo, na área do cinema, há editais para financiar só a etapa de desenvolvimento de roteiro, ou só a etapa de finalização do filme; ou, os programas municipais de Fomento ao Teatro e à Dança permitem que o grupo financie a manutenção de uma pesquisa, sem necessariamente ter que realizar uma temporada de apresentações).	Certos tipos de produção artística não conseguem sobreviver no mercado. Atuação do Estado garante diversidade de expressões culturais, sendo central para que o desenvolvimento de certas manifestações continue ocorrendo.	"1) Mecanismos de seleção (desenho de editais, desenho de processos seletivos, formação de bancas) precisam levar em consideração a diversidade existente no interior dos campos. 2) Mecanismos de seleção precisam levar em consideração a existência de realizadores com condições desiguais de competição (mais estabelecidos e recém-chegados, por exemplo). Necessidade de pensar em diferentes formas de contemplação (criação de categorias pode ser uma solução)."
	Financiamento indireto da produção/ criação artística ou de etapas dessa produção (por lei de incentivo fiscal)	Leis de incentivo fiscal como a Rouanet e a Lei do Audiovisual no nível federal, o programa Proac ICMS no Estado de São Paulo ou o Pro-MAC no nível municipal (antiga Lei Mendonça).	Financiar a criação e/ou a produção de trabalhos artísticos, ou de etapas desses trabalhos, bem como sua difusão (e eventualmente ações de outra natureza, como de formação artística).	A produção cultural, especialmente em grandes cidades, é ampla e diversificada e Estado tem recursos escassos (forma de garantir mais recursos para a produção artística). Algumas produções são caras demais para serem financiadas diretamente pelo Estado (ex: alguns tipos de filmes).	"1) Decisão de investimento é transferida para empresas privadas (e recurso é público). 2) Projetos com mais possibilidades de gerar retornos de imagem para o investidor (perfil mais comercial, presença de celebridades, etc.) têm muita vantagem e projetos menos comerciais têm muita dificuldade para captar recursos (não garante diversidade das expressões). 3) Projetos de caráter muito comercial poderiam sobreviver no próprio mercado (com retornos de venda de ingressos ou bilheteria, por exemplo), mas são desestimulados a deixar de usar recurso público. 4) Mecanismo gera desequilíbrios regionais (certas regiões recebem muito mais investimentos que outras)."

Tipo de política	Desenho da ação/programa	Exemplo de programa	Objetivo	Justificativas possíveis/ Problemas a que responde	Questões a serem consideradas
Produção (políticas destinadas aos grupos de realizadores/classes artísticas)	Apoio à difusão/circulação/exibição das obras	Editais específico do Proac da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (exemplo, para circulação de trabalhos de dança); ou linhas específicas de editais municipais ou federais destinados ao apoio a linguagens específicas. Programa de compra direta de obras/trabalhos pelo Estado ou por entidades a ele vinculadas, por exemplo, programas como Circuito Cultural Paulista (estadual), Virada Cultural (municipal), Circuito Municipal SP Cultura, ou ainda compra de programações para equipamentos como teatros e centros culturais públicos, ou realização de festivais.	Apoio à difusão, exibição ou circulação de trabalhos já prontos (tendo em vista que as etapas de produção e de circulação envolvem custos e necessidades diferentes). Necessidade de estimular a criação de um mercado para realizadores e obras.	Circulação e exibição de certos trabalhos envolvem custos específicos, que muitas vezes os realizadores não conseguem bancar (ex. circulação de uma peça teatral ou inserção de um filme no circuito comercial). Muitos trabalhos que tiveram financiamento público para a sua criação/produção deixam de ser exibidos/apresentados algum tempo depois por falta de mercado.	<p>“1) É desejável transparência nos mecanismos de seleção (mesmo em caso de contratações diretas por centros culturais ou teatros, existência de convocatória de projetos é boa prática).</p> <p>2) Mesmo quando existe uma linha curatorial forte, é importante levar em consideração a diversidade existente no interior dos campos.</p> <p>3) Importante levar em consideração também que realizadores não necessariamente partem de condições iguais de competição (alguns são inseridos em redes de contato que favorecem a venda de trabalhos, ou já têm mais reconhecimento no mercado, por exemplo).”</p>
	Apoio a espaços/instituições independentes que promovem criação, difusão ou formação artística.	Edital ProAc Território das Artes (Espaços independentes) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; algumas linhas dos programas municipais de Fomentos que permitem manutenção de espaços; ou o próprio Programa Cultura Viva (dos pontos de cultura), no nível federal.	Apoiar espaços e instituições não-públicos (de organizações ou grupos de realizadores da sociedade civil) que desenvolvam produção, criação, difusão ou formação artística de forma continuada.	Algumas regiões são escassas de equipamentos culturais públicos, e a existência de espaços independentes pode ser bem importante. Estado não necessariamente precisa ser dono dos espaços e instituições que recebem apoio público; a transferência de recursos e o acompanhamento de espaços já existentes pode estimular a gestão compartilhada de projetos que sejam interesse público.	<p>“Formato ainda pouco praticado no contexto de ações e programas observados (poderia haver mais programas desse tipo). Algumas considerações:</p> <p>1) Muitas vezes esse tipo de programa/ação esbarra em questões jurídicas ou burocráticas, por exemplo: em certos tipos de território (principalmente em regiões menos centrais), há espaços e instituições importantes que não são formalizados e não possuem um CNPJ, ou que ocupam instalações que não estão regularizadas (o que em alguns casos os impossibilita de receber o apoio).</p> <p>2) Necessidade de desenvolver instrumentos que possibilitem um bom acompanhamento e uma gestão compartilhada da verba e dos planos de trabalho.”</p>

Tipo de política	Desenho da ação/programa	Exemplo de programa	Objetivo	Justificativas possíveis/ Problemas a que responde	Questões a serem consideradas
Produção (políticas destinadas aos grupos de realizadores/classes artísticas)	Programas de formação de artistas e/ou críticos (formal ou informal, de longa ou curta duração)	Escolas formais, por exemplo, a Escola Municipal de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo ou a Escola Nacional de Circo da Funarte; iniciativas de formação continuada, a exemplo de cursos livres oferecidos em diversos equipamentos públicos; concessão de bolsas de estudo; bolsas ou outras formas de apoio à circulação de artistas, a exemplo do programa Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura.	Apoiar formação e qualificação de realizadores profissionais.	Formação artística é cara e normalmente leva mais tempo para trazer retornos financeiros do que as carreiras mais convencionais. Escolha por carreira artística ainda é bastante concentrada nas classes mais ricas da população. Carreiras artísticas exigem formação e pesquisa continuada.	Necessidade de conjugar, na mesma política macro, programas de formação com programas de criação de oportunidades de trabalho (ex: criação de circuitos de difusão), principalmente para formas menos comerciais de produção.
	Apoio à construção de redes e espaços de articulação de realizadores	Mapeamentos de realizadores relacionados a uma certa linguagem; construção de redes presenciais ou virtuais para articulação e troca de informações entre realizadores (por exemplo, a plataforma SP Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo); apoio a iniciativas como Fóruns ou outros espaços de encontro; apoio a ateliês coletivos de criação. Alguns dos projetos apoiados pelo Programa VAI, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, possuem esse caráter.	Apoiar o fluxo de conhecimentos e a troca entre realizadores, fomentar compartilhamentos.	Atividade de criação artística não necessariamente é solitária (como previsto na representação romantizada do artista-gênio). Convívio e encontro podem possibilitar trocas de conhecimento sobre conteúdos e modos de produção, ampliando a qualidade do que é produzido.	Tipo de ação/programa ainda pouco explorado no contexto observado.

Capítulo 6

A dimensão econômica da cultura: diversidade cultural e pluralidade de modos de produção

Luana Vilitis

A transversalidade da cultura faz com que ela tenha sua expressão em múltiplas dimensões da vida em sociedade. Embora a transversalidade seja uma característica genuína da cultura, o contexto da contemporaneidade acentua seu caráter polissêmico, fazendo com que ela estabeleça combinações e enlacs com diversos campos do conhecimento e da vida social. Isso reforça ainda mais a relevância da cultura nas políticas públicas. A dimensão econômica da cultura econômica perpassa os aspectos produtivos e materiais da cultura e os ultrapassa, contempla também as formas de gestão e organização social, bem como de valores e representações. Ou seja, não podemos planejar ações públicas, nem pesquisar a cultura, sem integrar o conjunto de suas dimensões econômica, simbólica e cidadã.

Como a temática deste capítulo é a dimensão econômica da cultura, não podemos deixar de refletir sobre a relação entre cultura e desenvolvimento. Conheceremos sumariamente como essa relação foi concebida em alguns marcos referenciais internacionais sobre o tema. Abordaremos em seguida a dimensão econômica da cultura em termos de sua concepção e expressão

prática, tanto em termos de ações de fomento no âmbito do Estado, quanto nos próprios usos econômicos da cultura na sociedade. A economia da cultura em números apresentará dados sobre as atividades do setor cultural brasileiro; a evolução dos gastos públicos com cultura; o lugar que a cultura ocupa no consumo familiar e o que existe no Brasil em termos da oferta de atividades do setor cultural. Aqui é possível ampliarmos a abordagem dos dados e incluir alguns temas que apareceram no debate, como a participação da despesa com cultura no total da despesa pública, o que é abordado segundo as três esferas de governo. Isso toca também a questão do financiamento à cultura e não podemos tratar da dimensão econômica da cultura sem prever um olhar sobre os desafios do financiamento público da cultura.

Para trabalhar a evolução da compreensão da economia da cultura nas políticas públicas, situaremos a concepção de economia criativa conforme foi concebida pelo Estado no Reino Unido e no Brasil. Compartilharemos outra experiência de economia da cultura nas políticas - realizadas no âmbito do

programa Cultura Viva e dos Pontos de Cultura. Ao final, traçamos uma rápida referência do que está sendo previsto atualmente e projetado em termos de uma agenda pública da economia da cultura no Governo Federal.

Transversalidade e centralidade da cultura

A globalização contemporânea ampliou e acelerou as zonas de contato e conexão entre diferentes modos de vida, economias, cosmovisões, sistemas políticos e religiões em todo o planeta. Esse processo ocorre no contexto contraditório entre universalismo e reducionismo, comportando dinâmicas homogeneizadoras e heterogeneizadoras; sendo uma integração que tem o poder de segregar e estratificar, pois ao mesmo tempo em que pluraliza, uniformiza. As Tecnologias de Informação e Comunicação - TICs têm um papel fundamental nesse processo, ao intensificar a velocidade e a escala da circulação de informações e conhecimentos, ou seja, de cultura.

Para visualizar essas contradições, pontuamos, por um lado, o processo de reconhecimento dos direitos culturais como direitos humanos, vivenciado no mundo ocidental. No segundo capítulo desta publicação, Danilo Júnior de Oliveira expôs como esse reconhecimento ocorreu no Brasil no âmbito de nossa Constituição Federal e na institucionalização das políticas culturais brasileiras. É inegável o avanço democrático que o reconhecimento da diversidade cultural representou. Igualmente, é notável o impacto nas políticas culturais causados pela pluralidade de princípios que regem os instrumentos normativos das ações públicas.

Por outro lado, na mesma esteira em que as economias nacionais tornam-se interdependentes, ocorre uma disseminação massiva de bens e serviços culturais. As múltiplas expressões simbólicas humanas tornam-se mais vulneráveis frente às tendências oligopolistas da produção cultural e à concentração da distribuição em um número restrito de corporações transnacionais que atuam em diversos segmentos da produção simbólica imaterial. Essa assimetria reforça a tendência de determinação do poder econômico na uniformização cultural sob imperativos essencialmente comerciais, o que intensifica o conflito de civilizações em vez de favorecer uma cidadania universal baseada na diversidade.

Nesta sociedade, em que a dimensão imaterial alcança tanta centralidade pela expansão do digital, inclusive no mundo dos negócios, é importante perguntar pelas razões e os alcances desse contágio entre a economia e a cultura. Arriscamos algumas interpretações. Certamente a cultura recobre a economia de prestígio e legitimidade, principalmente quando o consumo passa a ser guiado pela eficácia simbólica dos produtos e serviços, e extrapola a satisfação das necessidades básicas. A diversificação da produção cultural passa então a ser conduzida e promovida de acordo com a segmentação sistemática de consumidores, e esta, por sua vez, ocorre por meio da criação de nichos de mercado a partir de gostos, status, interesses, tendências, aspirações, valores e estilos de vida.

Nessa mesma esteira, valores simbólicos e o caráter da funcionalidade se combinam, o que subordina os valores estéticos aos valores de troca. Os produtos e serviços culturais passam a ter mais êxito e reconhecimento quanto mais unirem seus valores expressivos e culturais com o valor comercial. Ou seja, a produção cultural do século XXI precisa ser bonita e útil; ter estilo e qualidade; ser inovadora e funcional. Mas não basta ter um valor expressivo, original, criativo e cultural; não basta além disso ser funcional e útil; é preciso que os produtos e serviços culturais sejam capazes de vender esses valores. É nesse contexto que setores como design, publicidade, marketing, moda e arquitetura ganharam relevância e foram alçados à condição de indústrias criativas, ou setores criativos.

Do lado da cultura, podemos identificar certo desequilíbrio entre as vantagens e os riscos dessa aproximação com a economia. O aumento da importância da cultura no mercado é notório, principalmente quando ela é transformada em uma *commodity*; o aumento de visibilidade da cultura ao catalisar todo o conjunto da economia no processo de digitalização também é significativo. No entanto, um olhar crítico é imprescindível para ver os limites dessa lógica de legitimação da cultura por considerações econômicas. Esse processo que converteu a cultura em um item a mais da economia, por mais importante e central que seja, corre o risco de reduzir também a cultura à criatividade e à inovação de sua produção. A cultura passa a ser mais entendida e valorizada, desde a economia, de maneira instrumental, como um meio para a diversificação e o crescimento, enquanto setores produtores de riqueza.

Esse processo de culturalização da economia é caracterizado pela influência da cultura em toda atividade social e econômica,

na produção material de modo geral, mas ultrapassa essa dimensão quando a cultura passa a ser um recurso intermediário no processo de consumo e produção de setores não-culturais. Isso ocorre quando a cultura se converte em um *input* criativo, uma fonte de inovação, um insumo, e perde força a sua especificidade cultural, a compreensão da cultura como fim e não como meio do desenvolvimento. Ao ser absorvida no âmbito do mercado, enfraquece-se a dimensão cidadã da cultura, seu valor social é tingido pelos valores comerciais de exportação, patentes, inovação, competição. Fica diminuída, assim, a possibilidade da cultura aportar outros valores singulares, em defesa da diversidade, do pluralismo, da desconcentração, da distribuição e da democracia.

Indicamos algumas leituras para aprofundar a reflexão sobre a centralidade da cultura no mundo contemporâneo: SANTOS; NUNES (2003); SANTOS; RODRÍGUEZ-GARAVITO (2002, seu caráter transversal RUBIM, 2007 e os enlaces entre cultura e economia MIGUEZ (2011, bem como sobre o processo de mercantilização da cultura e culturalização da mercadoria YÚDICE (2004).

Cultura e desenvolvimento

A relação entre cultura e desenvolvimento vem sendo concebida e formulada, desde o final da década de 1980, em uma trajetória que toca a própria evolução da compreensão de diversidade cultural e as concepções de sustentabilidade e desenvolvimento sustentável. Percorreremos rapidamente e de forma sumária esse processo, mencionando as conferências internacionais e seus documentos homólogos que contribuíram para aproximar os conceitos de cultura e desenvolvimento. Interessa aqui as formulações que fizeram com que a cultura fosse alçada em seu papel de promotora do desenvolvimento e sua evolução para a compreensão da cultura como finalidade do desenvolvimento.

No primeiro capítulo desta publicação, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira mencionou a importância da Conferência Mundial sobre Políticas Culturais realizada no México, em 1982. Denominada Mondiacult, a Conferência discutiu a relação entre cultura e desenvolvimento e constituiu-se enquanto

uma referência para a promoção e proteção dos direitos culturais. Podemos afirmar que foi nessa conferência que teve início a projeção de diretrizes para a concepção de políticas culturais baseadas no respeito, na valorização e na promoção da diversidade cultural. A partir desse evento, o conceito alargado de cultura passou a ser difundido e utilizado mais amplamente nas formulações das políticas culturais.

A Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento das Nações Unidas lançou, em 1986, o documento *Nosso Futuro Comum*⁵¹, também conhecido como Relatório Brundtland. O documento avança na concepção de desenvolvimento sustentável ao apresentar uma visão crítica dos padrões de produção e consumo e reconhecer os riscos do uso excessivo e sem controle dos bens naturais; apontando para a necessidade de uma transformação cultural e de responsabilização compartilhada pelo impacto gerado pelo crescimento econômico. Esse compartilhamento diz respeito tanto em termo geracionais, quanto dos diferentes atores envolvidos: estados, iniciativa privada e sociedade civil. Como o próprio nome do documento revela, a preocupação é garantir às gerações futuras a possibilidade de satisfação de suas necessidades, da mesma forma que as gerações do presente têm essa oportunidade. A concepção de desenvolvimento sustentável que o Relatório afirma, reside justamente nessa preocupação e cuidado. Trata-se de uma mudança de postura ética para garantir, no presente, a possibilidade futura de crescimento e desenvolvimento.

Na década seguinte, foi criada a Comissão Mundial de Cultura, e em 1997 é lançado o relatório *Nossa Diversidade Criadora*, avançando na concepção da relação entre cultura e desenvolvimento. Além de sustentável, o documento concebe o desenvolvimento como sendo cultural, conferindo especial importância e centralidade à cultura. Mais do que um vetor ou meio de desenvolvimento, a cultura é compreendida no documento como sendo a finalidade do desenvolvimento. A economia e o desenvolvimento são considerados aspectos culturais, o que significa uma inovação na concepção conceitual tanto de cultura, quanto do desenvolvimento sustentável. Esse

51 <http://www.un-documents.net/wced-ocf.htm>

reconhecimento da importância da cultura seguiu avançando em termos de formulação de diretrizes para as políticas culturais. Celso Furtado (1984, p. 32) trouxe importantes contribuições em relação a isso a partir da concepção de que a política de desenvolvimento deve ser posta a serviço do processo de enriquecimento cultural da sociedade, dos povos e comunidades, das diferentes formas de fazer, produzir e circular cultura. Esse enriquecimento cultural é alcançado na interação e convivência, de forma ampliada e expandida, das diferentes manifestações culturais, concepções de desenvolvimento e projetos de sociedade.

A Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, organizada em 1998 pela UNESCO, em Estocolmo, situou as políticas culturais como estratégicas para a promoção do desenvolvimento. O documento final da Conferência reconhece princípios, reafirma diretrizes e define objetivos orientadores das políticas culturais. Ao desenvolvimento sustentável, foi agregada a perspectiva da equidade na distribuição dos benefícios do desenvolvimento e a importância da participação social. O desenvolvimento endógeno também é mencionado no documento que aborda a diversidade cultural, reconhecendo a necessidade de proteção contra abusos comerciais e de promoção da oferta e demanda local de bens e serviços culturais. O documento situa o desenvolvimento sustentável de forma relacionada ao desenvolvimento endógeno e à valorização da diversidade cultural, como aspectos importantes de consolidação dos laços comunitários e dos valores culturais que organizam e dão sentido a um conjunto de práticas sociais, econômicas, políticas e culturais.

Vemos aqui como a relação entre a cultura e a sustentabilidade do desenvolvimento nos permitem refletir a respeito de ações públicas voltadas à promoção da diversidade cultural e econômica de grupos e comunidades locais. Para concluir esta rápida contextualização sobre a relação entre cultura e desenvolvimento, não podemos deixar de mencionar a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, enquanto importantes referências no processo de ampliação da valorização da diversidade cultural. Não é a toa que todos os textos desta publicação, de uma forma ou de outra, passaram por sua formulação. Em 2012, o Documento Final da Conferência das Nações Unidas sobre o

Desenvolvimento Sustentável - Rio+20 contemplou a cultura como quarto pilar do desenvolvimento sustentável e reforçou a importância de seu reconhecimento internacional.

Na cultura, a heterogeneidade de manifestações e expressões se mesclam e permitem infinitas recombinações. Entretanto, como já mencionado aqui, esse processo não ocorre sem tensões ou conflitos. Barros (2008) nos ensina e alerta sobre isso ao reconhecer que a diversidade cultural não é um mosaico harmônico e que é preciso reconhecer e valorizar a diferença e o diferente que muitas vezes situam-se em oposição, divergência e contradição. Nada mais desigual do que tratar todos iguais e não perceber e respeitar a especificidade e as diferenças que compõem a diversidade cultural. É a partir da convivência equitativa, simétrica, responsável e compartilhada dessa pluralidade de valores e visões de mundo, que é possível prever a realização de projetos econômicos, sociais, culturais e políticos de forma autônoma, bem como a troca entre eles e sua mútua cooperação.

Para quem tiver interesse, a leitura desses documentos internacionais oferece importantes informações sobre a construção política da interface entre cultura e desenvolvimento. Outras indicações de leitura sobre o tema: Sachs, 2002 aborda o desenvolvimento cultural e França Filho, 2008 que estabelece uma relação entre cultura, desenvolvimento e economia solidária.

Economia criativa

A expansão das TICs e o impacto da digitalização na produção cultural mencionados no início deste texto também têm relação direta com o surgimento do conceito de economia criativa e a melhor forma de compreendê-lo é situando-o no universo da sociedade da informação. Originalmente chamada de indústrias criativas, o termo teve origem no Reino Unido, no final da década de 1970 e expressou o interesse desse país em se reposicionar economicamente por meio da identificação de novos setores para firmar sua competitividade num mercado cada vez mais globalizado.

O período de gestação das indústrias criativas remonta a um momento marcado pelo aumento da incidência privada na gestão dos serviços públicos, pela desregulamentação das políticas e pelo deslocamento do Estado ao mercado. O aumento do peso econômico dos serviços enquanto setor dominante fez com que a

economia criativa passasse a ser vista como futuro do crescimento do emprego e dos lucros de exportação não só no Reino Unido, como também no restante da Europa. Foi na década de 1990 que a maioria das políticas para as indústrias criativas se desenvolveu e ganhou relevância em países como Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Estados Unidos, França, Reino Unido, dentre outros.

Um aspecto importante a destacar que diz respeito à transversalidade e à intersectorialidade da cultura, é que em muitos países a política de economia criativa não está dentro do Ministério da Cultura, mas é um órgão a parte e tem conexão com outros setores estratégicos das políticas públicas, como planejamento e finanças. Esse é um aprendizado importante para a gestão das políticas públicas de cultura, acerca da necessidade de articulação intragovernamental e da gestão de ações e programas de forma articulada com outros órgãos.

O principal aspecto distintivo das indústrias criativas em relação à indústria cultural é o destaque dado às funções secundárias, utilitárias e funcionais dos bens e serviços culturais que passam a ter maior peso econômico nas indústrias criativas. Isso fica evidente na incorporação de setores como design, moda, softwares informáticos e publicidade na indústria criativa, e no deslocamento do discurso da cultura para a criatividade. É característico desse processo a ampliação da dimensão cultural de bens materiais em geral.

No final da década 1990, o Reino Unido delineou o perímetro das indústrias criativas inglesas em um conjunto de 13 setores que foram mapeados e tiveram seus dados quantificados no Creative Industries Mapping Document de 2001. Os 13 setores considerados como integrantes das indústrias criativas pelo Reino Unido são: publicidade; antiguidades, arquitetura, artesanato, design, moda, cinema e vídeo, música, espetáculos ao vivo (*performing arts*), livros e periódicos, software profissional e de entretenimento, rádio e televisão (DCMS, 2001).

Esse mesmo documento, que virou uma referência para outros países, define as indústrias criativas como um conjunto de indústrias com origem na criatividade individual, na habilidade e no talento; e com potencial para a geração de riquezas e empregos e por meio da exploração de sua propriedade intelectual (DCMS, 2001, p. 3). Nessa definição fortemente economicista, o valor simbólico e expressivo da cultura é reduzido à sua capacidade de movimentar a economia; de gerar bens e serviços exportáveis; de produzir patentes e de valorizar o talento individual.

Esses 13 setores apresentam diferenças e variações entre si, há inclusive atividades muito diversas dentro de um mesmo setor e, apesar do termo fazer referência à indústria, ele comporta setores que nem são industriais, como o artesanato, os equipamentos e os serviços. De modo geral, porém, todos esses setores (que na língua inglesa denominam-se indústrias) possuem um mesmo modelo comercial orientado pela criatividade e inovação de produtos e serviços com valor expressivo e de mercado. O que está em jogo é gerar conhecimento e emoção junto a novas transações comerciais.

A escolha de setores e atividades que conformam as indústrias criativas é intencional e eminentemente política. A inserção dos softwares teve a finalidade clara de fortalecer a proteção ao copyright e de impactar a geração do PIB das indústrias criativas. Ao analisar as origens e implicações das indústrias criativas no Reino Unido, GARNHAM (2001) demonstra como a integração do setor do software às indústrias criativas atendeu reivindicação e pressão antigas da indústria de software de obter a extensão da propriedade intelectual a seus produtos, além de favorecer parcerias e alianças com empresas.

O aumento do PIB também fica evidente em análises como a de TREMBLAY (2011) que revelam como setores do software e do design representam uma proporção do PIB muito maior do que a edição, televisão, música, cinema e artes cênicas juntos. Isso nos permite também refletir sobre a diferença entre as indústrias culturais e as indústrias criativas no que diz respeito ao volume de negócios, às taxas de crescimento econômico e ao peso político atribuído a cada uma delas. Certamente o impacto econômico da criação de software informático, dos jogos eletrônicos, de serviços interativos em rede e acessíveis na internet é maior nesse quesito do que as atividades artísticas tradicionais. No Reino Unido, segundo dados do Mapping Document de 1998, as atividades tradicionalmente identificadas com as indústrias culturais constituíram apenas um terço do montante de recursos movimentado pelas indústrias criativas (DCMS, 1998). Outro dado que também chama a atenção e ajuda a compreender o crescente interesse voltado à economia criativa é o da indústria do copyright norte-americana. Essa economia envolve a produção e a distribuição de bens que incorporam a propriedade intelectual, como as indústrias do audiovisual, fonográfica, editorial e do software. Em 2012 nos Estados Unidos, essa

economia foi responsável por movimentar 11,25% do PIB, o que representa valores acima de U\$ 1,70 trilhões (IIPA, 2013).

No Brasil, as indústrias criativas passaram a ocupar a agenda pública ao final dos anos 2000, a Secretaria de Economia Criativa foi institucionalizada em 2012 e existiu até 2015 no Ministério da

Cultura. O termo economia criativa foi priorizado nas ações públicas realizadas no período e o seu recorte seguiu a nova versão do Marco de Estatísticas Culturais, da UNESCO, documento de 2009 que organizou os setores criativos em três categorias: nucleares, relacionados e transversais, conforme segue:

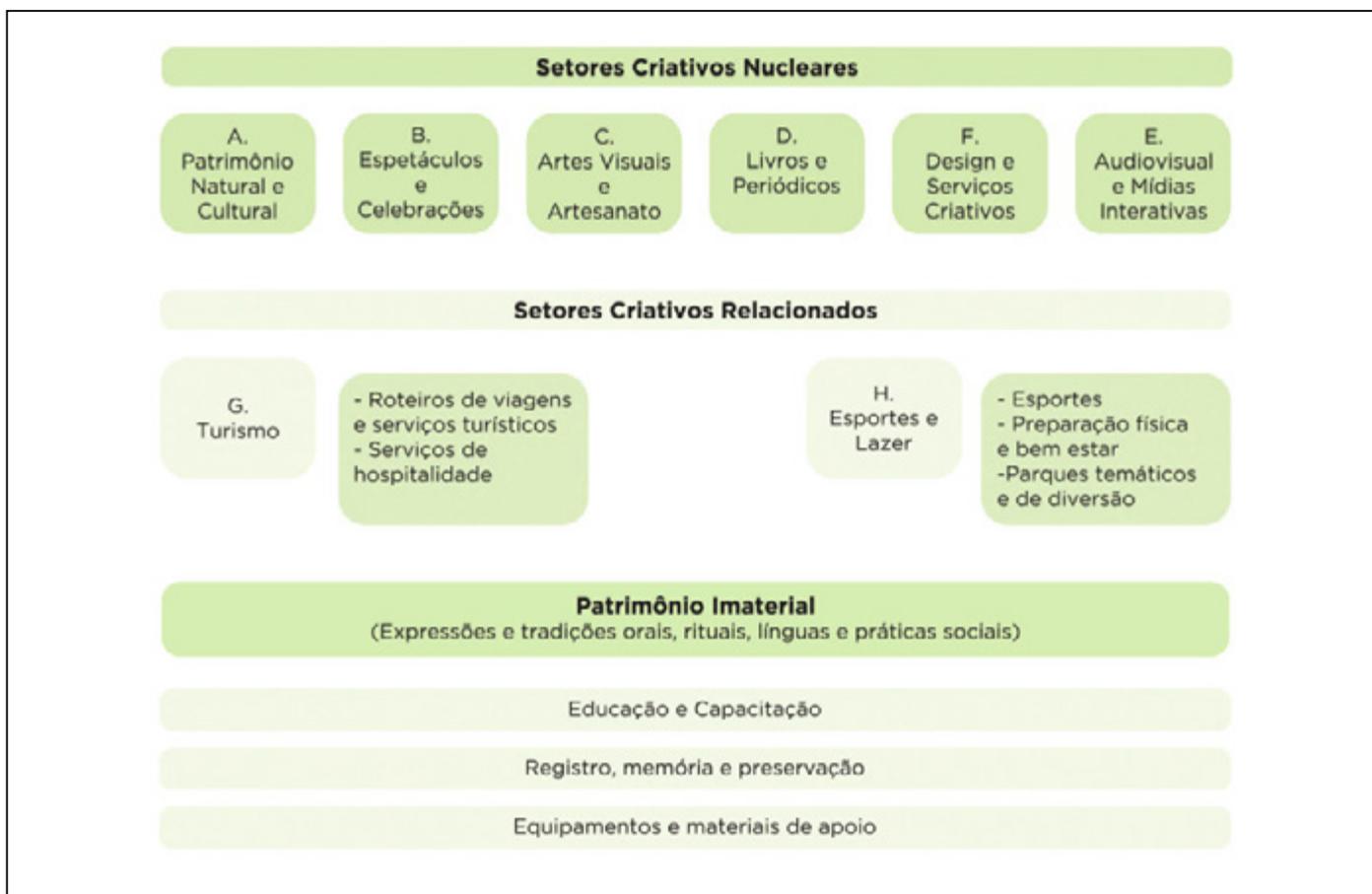


Figura 1 – Escopo dos setores Criativos – UNESCO 2009 Fonte: Brasil, 2011, p. 27.

A definição dos setores criativos da política pública brasileira inspirou-se na versão de 2009 do Marco de Estatísticas Culturais, da UNESCO, que prevê os seguintes setores: patrimônio natural e cultural, espetáculos e celebrações, Artes Visuais e artesanato, livros e periódicos, audiovisual, mídias interativas e design, além de serviços criativos. A figura a seguir revela como os setores criativos foram agrupados e tiveram seu escopo definido na política cultural brasileira, segundo o Ministério da Cultura – MinC –, em 2011:



Figura 2 – Setores criativos contemplados pelo MinC .

Fonte: BRASIL, 2011, P. 29.

Apesar de seguir marcos internacionais para definição do escopo dos setores criativos no Brasil, é importante reconhecer um esforço de “tropicalizar” o conceito de economia criativa na formulação de suas ações públicas nacionais. Ao contemplar a economia criativa brasileira na intersecção entre sustentabilidade, diversidade cultural, inovação e inclusão social encontra-se um exemplo de abordagem que ultrapassa uma concepção apenas voltada à propriedade intelectual.

A economia criativa passa a ser compreendida, portanto, como a intersecção desses quatro princípios em uma visão que valoriza, protege e promove a diversidade cultural; prevê o desenvolvimento local e regional a partir da sustentabilidade; da inovação de produtos e processos e concebe a inclusão produtiva da população como promoção da cidadania cultural.

Em termos de sua institucionalização, a economia criativa enfrenta hoje os mesmos desafios do conjunto das políticas públicas de cultura. Além da necessidade de instrumentos que minimizem os impactos causados pela descontinuidade administrativa, identificou-se que a produção de dados e informações, bem como a oferta de cursos de formação na área da cultura são grandes fragilidades a serem superadas. A diversificação das formas de fomento à cultura; o fortalecimento da infraestrutura administrativa e da transversalidade daquela na política, bem como a formulação de marcos regulatórios na área cultural são necessidades exigidas para o seu fortalecimento institucional.

Alguns programas e projetos estão sendo implementados no sentido de minimizar essas fragilidades. No âmbito federal, o Programa Brasil Criativo prevê a articulação em rede das Incubadoras Brasil Criativo e dos Observatórios de Economia Criativa. As são algumas ações que podem contribuir para estados e municípios fomentarem a produção e a circulação de bens e serviços culturais em diversos setores.

As incubadoras são iniciativas do MinC, realizadas em parceria com os poderes públicos estaduais por meio da constituição de uma rede de 13 incubadoras criativas que desenvolverão cursos, consultorias e eventos para potencializar empreendimentos nos diversos setores criativos. Assessoria contábil, jurídica, de comunicação e marketing são alguns dos serviços previstos pelas incubadoras, além da elaboração de projetos e captação de recursos e planejamento estratégico.



Figura 3 – Rede Incubadoras Brasil Criativo. Fonte: <http://culturadigital.br/brasilcriativo/rede-de-incubadoras-brasil-criativo/>

O **Observatório de Economia Criativa – OBEC** foi criado em 2012 e concebido pelo MinC como instância de produção e difusão de pesquisas, dados e informações sobre a economia criativa brasileira. Por meio da parceria com governos estaduais e as universidades, os observatórios estaduais estão conectados ao OBEC, instituído pela Secretaria de Economia Criativa do MinC. Além da realização de pesquisas, produção e sistematização de dados voltados aos setores criativos de maior relevância territorial, os observatórios contribuem para uma análise das bases quantitativas e qualitativas e uma verificação de informações no Estado, município ou

região. A ReCria⁵² (Rede de Economia Criativa do Brasil) é uma plataforma de articulação dos Observatórios Estaduais de Economia Criativa (OBECs). Em 2015 estão funcionamento 6 observatórios estaduais: Amazonas (UFAM), Bahia (UFBA), Distrito Federal (UnB), Goiás (UFGO), Rio de Janeiro (UFF) e Rio Grande do Sul (UFRGS).

52 <http://recria.ihac.ufba.br/>

Como vimos, dentre os desafios e fragilidades das políticas públicas de cultura que tocam diretamente à dimensão econômica da cultura, não podemos deixar de reforçar que o financiamento público da cultura é um dos principais gargalos. A diversificação das formas de fomento à cultura e o fortalecimento da infraestrutura administrativa são demandas recorrentes e muito atuais. O desafio do MinC de diversificar o fomento à cultura segue inalcançado até hoje; a concentração das leis de incentivo continuaram perpetuando distorções no acesso a recursos públicos e no próprio acesso à cultura. Além dos editais públicos, premiações e bolsas, não foi colocado em prática nenhum novo instrumento de fomento. E mesmo estes mecanismos de fomento via editais e com recursos do Fundo Nacional de Cultura movimentaram um montante de recursos imensamente inferior ao que foi feito pelas leis de incentivo.

Economia da Cultura em números

Sabemos que a produção e profusão de dados culturais no Brasil são esparsos, sazonais e sem um rigor metodológico que nos permita traçar comparações e análises contínuas ao longo dos anos. Essa é uma das maiores fragilidades das políticas culturais brasileiras. O reconhecimento da cultura para fora da área cultural depende dessa produção de conhecimento tanto específica quanto qualificada. O IBGE e o Ministério da Cultura aportaram importantes contribuições com a realização da Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC, especialmente do suplemento específico sobre cultura lançado em 2006, mas sua produção é instável, o que dificulta a construção de indicadores. Outro levantamento mais atual foi o Sistema de Informações e Indicadores Culturais – SIIC com dados de 2007 a 2010, também realizado por esses órgãos e publicado em 2013. Trabalharemos a seguir com os dados coletados nesse levantamento (IBGE, 2013).

É sabido que a cultura é prioritariamente composta por atividades do segmento de serviços, veremos no Gráfico 1 como se organiza a economia da cultura pelo lado da oferta:

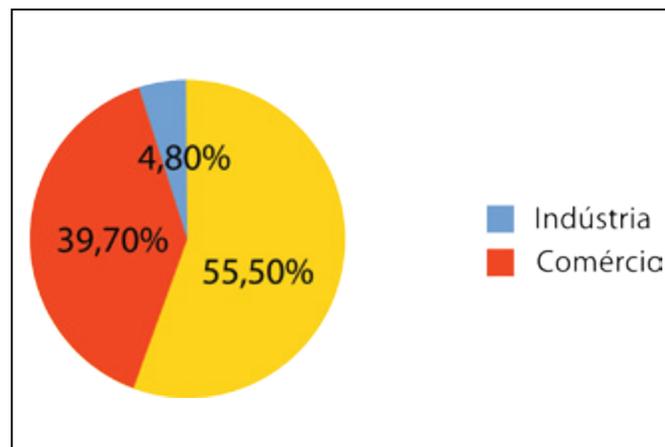


Gráfico 1 – Tipos de atividades do setor cultural brasileiro em 2010. Fonte: IBGE, 2013b. Elaboração da autora.

A análise do IBGE foi feita com base no Cadastro Central de Empresas – CEMPRE e nas pesquisas estruturais econômicas do IBGE. Em 2010, aproximadamente 55% das empresas e outras organizações que desenvolveram atividades culturais eram prestadoras de serviços. As atividades de comércio envolveram cerca de 40% das empresas e as atividades industriais, 4,8% nesse ano. A pesquisa identificou terem atuado aproximadamente 400 mil empresas e outras organizações em atividades culturais, o que correspondeu a 7,8% do número total de empresas e outras organizações que constituíram o universo do CEMPRE em 2010. Essas empresas ocupavam 2,1 milhões de pessoas, das quais 73,5% eram assalariadas (IBGE, 2013b, p. 35). Em termos de remuneração, a análise do CEMPE revela que o salário médio mensal das atividades culturais registrado em 2010 foi cerca de 30% superior em relação ao salário médio mensal do total das empresas do Cadastro.

No que diz respeito às atividades de serviço, destacam-se as atividades relacionadas à informação e comunicação, com 25,20% em relação ao total; e as atividades profissionais, científicas e técnicas, com 14,70% de participação. O Gráfico 2 expõe o conjunto das atividades de serviços:

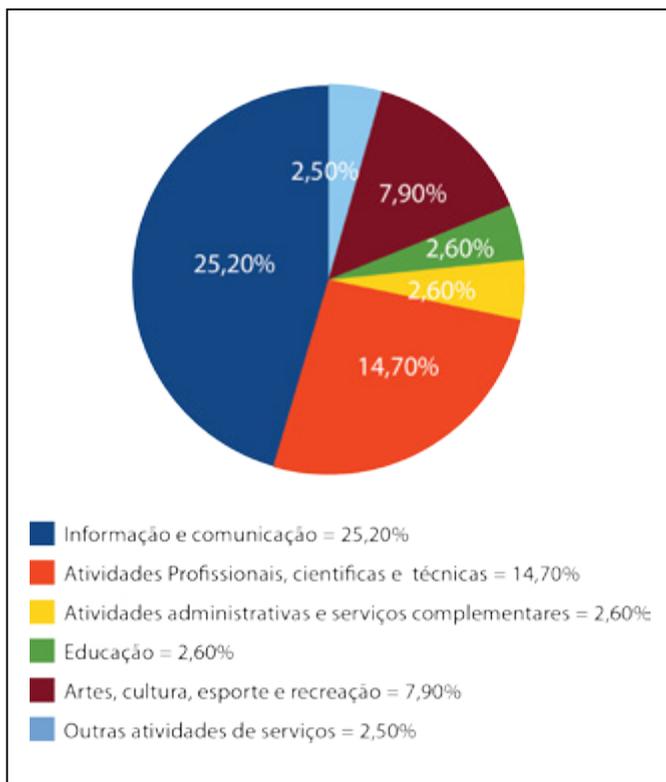


Gráfico 2 – Atividades de serviço do setor cultural em 2010.

Fonte: IBGE, 2013b. Elaboração da autora.

No que diz respeito às atividades de informação e comunicação, conforme a Classificação Nacional de Atividades Econômicas - CNAE 2.0, são consideradas de serviço as atividades de edição de livros, jornais, revistas e outras atividades de edição; atividades cinematográficas, produção de vídeos e de programas de televisão; atividades de gravação de som e edição de música; atividades de rádio e de televisão; serviços de telecomunicações e atividades dos serviços de tecnologia da informação.

No campo da administração pública, a pesquisa do IBGE (2013) revela um aumento no total dos gastos públicos alocados no setor cultural no período pesquisado, de 2007 a 2010. A Tabela a seguir mostra essa evolução, de acordo com as três esferas de governo, em valores correntes e com a porcentagem

da participação dos gastos com cultura em relação ao orçamento total. Vemos que a participação média dos gastos com cultura não variou de 0,3% do orçamento total das três esferas ao longo dos anos. Em âmbito municipal é onde identificamos uma média dos gastos públicos com cultura superior às demais, chegando a alcançar 1,1% do orçamento municipal em 2010. Vemos que é no município onde ocorre o maior gasto com cultura dentre as três esferas, chegando a quase 51% do total desses gastos em 2008. Nesse ano, os governos estaduais participaram em 32% dos gastos públicos com cultura e o governo federal foi responsável por 17% do total desses gastos. Em 2010 a porcentagem variou um pouco, o governo federal ampliou sua participação para 20,5% do total dos gastos públicos com cultura no país; os governos estaduais alcançaram 35% e a esfera municipal participou em 44,5% do total desses gastos.

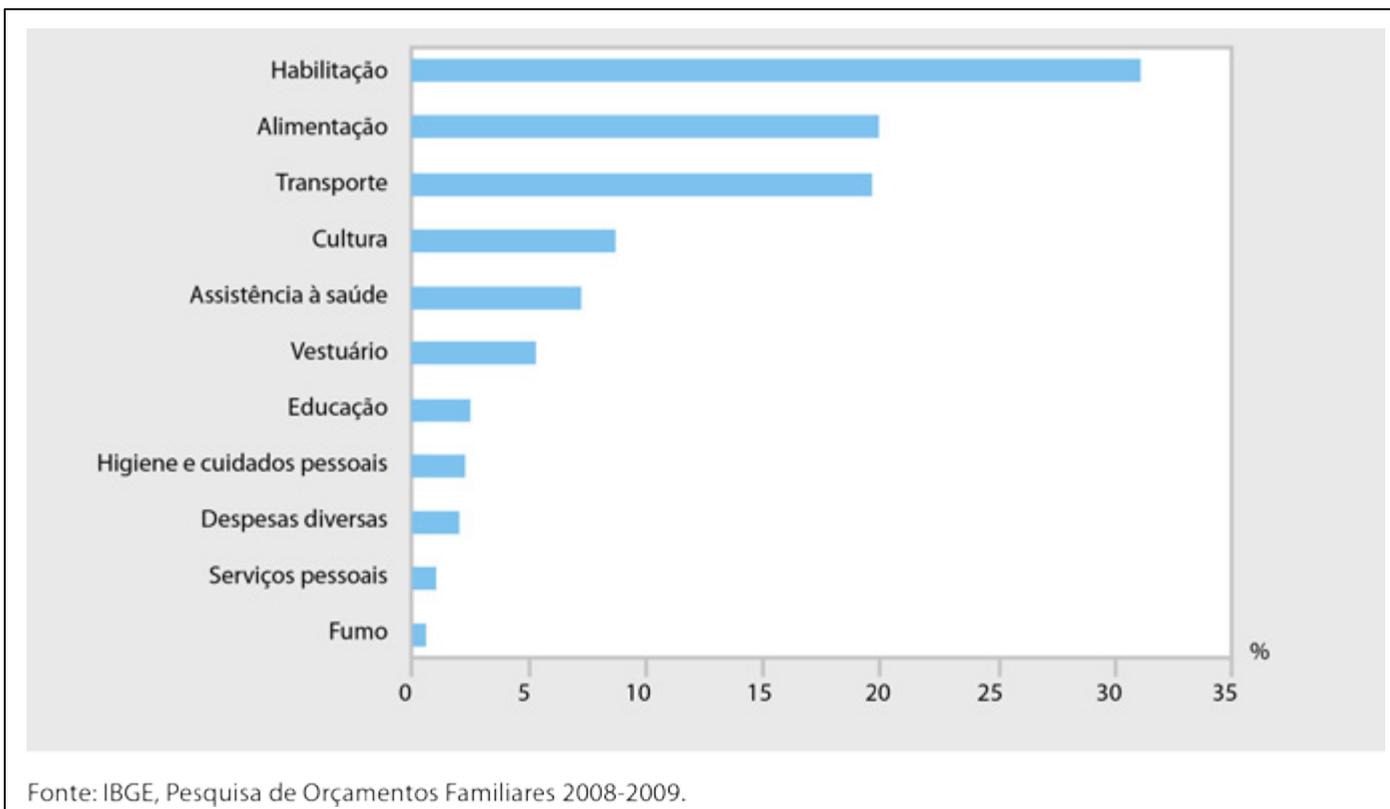
Tabela 1 - Participação da cultura no total da despesa, segundo as esferas de governo no Brasil entre 2007-2010

Esferas de governo	Cultura (1 000 R\$)	Total (1 000 R\$)	Participação da Cultura (%)
2007			
Total	4 416 002	1 760 997 852	0,3
Federal	824 420	1 213 287 335	0,1
Estadual	1 426 783	336 393 560	0,4
Municipal	2 164 799	211 316 957	1,0
2008			
Total	5 581 061	1 906 212 084	0,3
Federal	969 759	1 246 891 567	0,1
Estadual	1 774 612	407 017 214	0,4
Municipal	2 36 690	252 303 303	1,1
2009			
Total	6 190 180	2 115 534 945	0,3
Federal	1 204 591	1 402 314 214	0,1
Estadual	2 192 608	446 580 933	0,5
Municipal	2 792 981	266 639 798	1,0
2010			
Total	7 251 693	2 303 791 336	0,3
Federal	1 489 370	4 489 009 685	0,1
Estadual	2 532 673	510 690 533	0,5
Municipal	3 229 650	304 091 118	1,0
Fonte: Secretaria do Tesouro Nacional, Sistema Integrado de Administração Financeira do Governo Federal 2007-2010, Execução Orçamentária de Estados 2007-2010 e Dados Contábeis dos Municípios 2007-2010.			

No que diz respeito ao consumo familiar, a cultura ocupa um lugar significativo. Segundo a Pesquisa de Orçamentos Familiares de 2008-2009 (IBGE, 2013b), o grupo Cultura é o quarto de maior despesa familiar, com uma média mensal de R\$ 184,57 que equivale a 8,6% do total das despesas de consumo familiar. A cultura fica abaixo apenas para os três principais

grupos de despesas familiares: habitação, alimentação e transporte, conforme mostra o Gráfico 3. É importante fazer uma ressalva que esse dado inclui os gastos com telefonia. Se essa despesa for excluída, a cultura passa a ter uma participação de 5% nos gastos mensais das famílias. Mais uma vez vemos aqui a forte presença da comunicação na economia da cultura.

Gráfico 3 – Distribuição percentual da despesa de consumo, monetária e não monetária média mensal por família, segundo os grupos de despesa no Brasil entre 2008 – 2009.



Para conhecer mais dados sobre a oferta da cultura (infraestrutura cultural no Brasil), a demanda por cultura (consumo e práticas culturais), ver *Anuário de estatísticas culturais* (Brasil, 2010a). Sobre indicadores culturais e dados sobre financiamento da cultura, é importante conhecer o *Perfil dos Municípios Brasileiros* (MUNIC) do IBGE (2013). O Instituto de Pesquisa Aplicada – IPEA tem algumas pesquisas sobre indicadores, sobre gasto e consumo cultural das famílias brasileiras contemporâneas, ver Barbosa da Silva; Araújo; Souza, 2007). Sobre hábitos e práticas culturais, há uma pesquisa coordenada por Isaura Botelho e Maurício Fiore (2005) que, embora não seja voltada

à economia da cultura, traz aportes importantes para conhecer mais a respeito dessa dimensão da cultura.

Economia Viva

No quarto capítulo, Ana Paula do Val, abordou as diversas identidades representadas na arte e na cultura produzidas em territórios periféricos. Essa diversidade cultural das culturas populares, do hip hop, dos povos de terreiro, das culturas de

matrizes africanas também têm uma dimensão econômica que muitas vezes não é mapeada nem reconhecida pelas políticas públicas. A economia intangível dessas práticas culturais não entra no cálculo do PIB nem é contabilizada nos segmentos econômicos que passaram a ser reconhecidos como economia criativa. Muitas vezes são economias de proximidade e orientadas por fortes laços de sociabilidade e relações de confiança. Essas práticas econômicas têm muita proximidade com a economia solidária, cujas principais características são a gestão democrática e o trabalho associativo, onde cada integrante do grupo produtivo tem direito a um voto.

A economia solidária hoje é um movimento social, econômico e cultural amplo e mundial que reúne empreendimentos econômicos solidários e instituições de fomento e assessoria, além de gestores públicos. A integração produtiva proposta pela economia solidária é orientada por práticas autogestionárias de produção, consumo, comercialização e crédito centradas na valorização do ser humano e não do capital. A economia solidária enquanto economia plural articula diferentes fontes de recursos, princípios e culturas econômicas. A pluralidade da concepção de economia solidária faz com que ela combine práticas econômicas de reciprocidade e não-monetárias com outras lógicas de interação: a não-mercantil, orientada pela redistribuição, como é o caso de práticas econômicas subsidiadas pelo Estado; e a própria troca mercantil, operacionalizada por meio da comercialização de produtos e serviços (França Filho, 2008).

Entretanto, ainda não existem políticas públicas que fomentem de forma continuada e integrada a produção cultural e a economia solidária. No Capítulo 3, Valmir de Souza abordou a virada comunitária das políticas culturais que se refletiu na valorização da diversidade cultural, expandindo o fomento para grupos artísticos e manifestações culturais para além das práticas consagradas e envolvendo segmentos sociais comunitários. É nesse contexto que situamos a Economia Viva, uma ação pública que buscou fomentar a diversidade econômica de grupos e comunidades culturais e estabeleceu uma interface com a economia solidária praticada por pontos de cultura e organizações da sociedade civil.

Para fortalecer iniciativas econômicas dos pontos de cultura, a Secretaria de Cidadania Cultural – SCDC/MinC criou em 2010 mais uma ação do programa Cultura Viva, chamada Economia

Viva. A ação Economia Viva, em sua concepção, previa um conjunto de iniciativas de socioeconomia da cultura no contexto do programa Cultura Viva que dialogavam com essa realidade de fragilidades e potencialidades da economia solidária da cultura. Dentre essas iniciativas previstas, mencionamos a implantação de bancos comunitários de desenvolvimento nos pontos de cultura; a criação de uma moeda social para a TEIA; a realização de um encontro nacional de pontos de cultura tendo a Economia Viva como temática; a efetuação de compras públicas de produtos e a contratação de serviços dos pontos pelo Estado; a implementação de linhas de crédito para os pontos de cultura; a criação de fundos autogeridos e a capacitação técnica dos pontos de cultura para gestão de empreendimentos (BRASIL, 2009).

A sua implementação ocorreu por meio de edital de prêmio lançado em 09 de março de 2010 com a finalidade de premiar a experimentação nas formas de geração de renda e na sustentabilidade socioeconômica de grupos e organizações que se expressam através das diversas linguagens artísticas (BRASIL, 2010, p. 14). O edital estava dirigido a contemplar ações, práticas e modelos de negócios que promovam articulação em rede, a colaboração, o crescimento sustentável e o comércio justo. Por meio desse edital, doze instituições foram premiadas em R\$ 100.000,00 e desenvolveram seus projetos entre os anos de 2011 e 2012. As demais ações de articulação em rede e fomento à sustentabilidade dos pontos de cultura previstas na concepção da Ação Economia Viva não ocorreram. A mudança de gestão do MinC ocorrida em 2011 contribuiu para a descontinuidade dessa proposta original da ação Economia Viva e ela foi executada por meio de uma premiação pontual, sem nenhuma ação de articulação, acompanhamento ou integração por parte do MinC.

As redes de pontos de cultura contribuem para dinamizar a circulação de bens e serviços entre os diferentes pontos e com a sociedade em geral, o que por sua vez fortalece sua produção, chegando até a criar mercados específicos. Podemos identificar esse mercado em potencial mobilizado pelos pontos de cultura como sendo ligado à cultura popular, à cultura de periferia, à economia solidária, ao software livre, à produção da cultura independente e ao artesanato, dentre outras áreas que existem a partir de lógicas, dinâmicas e escalas muito diferentes e ideologicamente opostas à indústria. Um exemplo de experiência que mobiliza práticas de economia solidária e

produção cultural multimídia com software livre é a Colabor@tiva.PE⁵³, um arranjo produtivo de cinco pontos de cultura de Pernambuco que prestam serviços de audiovisual, produção cultural e mídia livre.

A mobilização de circuitos econômicos pelos pontos de cultura permite ampliar a produção cultural em parceria com outras instituições, coletivos, pontos de cultura e agentes culturais. A criação de moedas sociais ocorre para balizar a troca de bens, produtos e serviços nesses espaços e circuitos; as moedas sociais são lastreadas em reais e são utilizadas no mercado próprio de trocas, o que reforça a importância de envolvimento de parceiros, do investimento na articulação em rede e na atuação comunitária.

Valores comunitários como cooperação, solidariedade e participação popular organizam ações culturais nesses contextos. É possível identificar algumas recorrências no conjunto de suas práticas, dentre as quais destacamos a busca por melhores condições e qualidade de vida dos grupos e comunidades envolvidos na ação cultural e o fortalecimento institucional dessas organizações culturais.

A despeito dos exemplos mencionados, estas práticas ainda são bastante incipientes numa escala maior das redes existentes no âmbito do Cultura Viva; há uma ausência de recursos para a estruturação da articulação socioeconômica em rede dos pontos de cultura e tampouco existem ações públicas voltadas ao fomento de circuitos produtivos e de comercialização de produtos e serviços dos pontos de cultura.

Perspectivas atuais

No que diz respeito ao Economia Viva, a Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do MinC anunciou a previsão de realização de uma TEIA dos Pontos de Cultura em 2016 com a temática do Economia Viva. A nova gestão do

MinC que assumiu em 2015 reafirmou o seu interesse em dar continuidade a essa Ação e fez uma reunião com a Secretaria Nacional de Economia Solidária no sentido de reforçar essa intencionalidade. Ainda no que diz respeito à dimensão econômica da cultura, nesse mesmo ano de 2015, a agenda da economia criativa foi transferida para a Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura - SPC/MinC e foi instituído o Comitê Ministerial de Economia da Cultura (CMEC) para tratar a dimensão econômica da cultura. Em julho de 2015 o MinC lançou a Agenda de Economia Criativa com ações de médio e longo prazo para fortalecimento do setor. Algumas ações da Agenda de Economia da Cultura:

- Estímulo à inovação
- Mapeamento de cadeias produtivas
- Crédito e fomento
- Levantamento de indicadores e informações
- Cooperação internacional
- Fortalecimento da agenda política do setor
- Revisão de marcos legais
- Profissionalização
- Desonerações tributárias
- Apoio ao desenvolvimento territorial – Arranjos Produtivos Locais (APL)
- Fortalecimento do turismo

Apesar de ainda não existir uma política pública de cultura voltada ao fomento da diversidade econômica de grupos e comunidades com ações continuadas e fomento recorrente, podemos identificar alguns esforços no sentido de fortalecimento público da economia da cultura. É importante garantir que práticas culturais comunitárias e de desenvolvimento da identidade territorial de grupos diversos possam integrar essas ações de fomento. No que diz respeito à agenda da economia da cultura do MinC, cabe propor iniciativas voltadas ao turismo de base comunitária, aos arranjos produtivos locais e às cadeias produtivas que trabalhem circuitos de fortalecimento da produção cultural comunitária, fomentando a autonomia desses grupos e promovendo sua diversidade cultural e econômica.

53 <http://www.iteia.org.br/textos/portfolio-2015-da-produtora-colaborativape>

Referências

- BARBOSA DA SILVA, Federico; ARAÚJO, Herton Ellery; SOUZA, André Luis Souza. O consumo cultural das famílias brasileiras. In: SILVEIRA, Fernando Gaiger *et al.* (Org.). **Gasto e consumo das famílias brasileiras contemporâneas**. Brasília: Ipea, 2007.
- BARROS, José Márcio. Cultura, diversidade e os desafios do desenvolvimento humano. In: BARROS, José Márcio (Org.). **Diversidade cultural: da proteção à promoção**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BEZERRA, Tony Gigliotti; OLIVEIRA, Gleise Cristiane Ferreira; MIGUEZ, Paulo (2015). **Sistema Nacional de Cultura: Perspectivas de implantação do repasse fundo a fundo**. In: XI ENECULT – encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2015, Salvador/BA. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br//modulos/consulta&relatorio/rel_download.asp?nome=65667.pdf. Acesso em 07 ago. 2015.
- BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, 2015.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Processo 01400.021876-2009-96 – Andréa Saraiva Martins. Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural. Brasília, DF, 2009.
- _____. **Cultura em números: anuário de estatísticas culturais**. Brasília, DF, 2. Ed., 2010.
- _____. Edital de divulgação nº 8, de 9 de março de 2010b. Processo de Seleção do Prêmio Economia Viva. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, nº 47, Seção 3, p. 14-16, 11 mar. 2010. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=11/03/2010&jornal=3&pagina=14&totalArquivos=168>. Acesso em 25 jan. 2015.
- _____. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações - 2011-2014**. Brasília, DF, 2014.
- CMMAD - COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. **Nosso futuro comum**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- CUÉLLAR, Javier Pérez (org.). **Relatório da comissão mundial de cultura e desenvolvimento da UNESCO: Nossa diversidade de criadora**. Campinas: Papirus; Brasília: UNESCO, 1997.
- FRANÇA FILHO, Genauto Carvalho de (2008). *A Via Sustentável-Solidária no Desenvolvimento Local*. **Revista Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 15, n. 45. p. 219-232, abr./jun., 2008. Disponível em: <http://ites.colivre.net/bin/view/Site/Publicacao36>. Acesso em 07 ago. 2015.
- FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- GAMA, Jader Ribeiro; CUNHA, Larissa Carreira; JATOBÁ, Pedro. **Cultura e comunicação com software livre: a experiência das produtoras culturais colaborativas para o desenvolvimento local**. 9 jul. 2014. Disponível em: <http://www.iteia.org.br/salvar.php?c=3401&f=1&a=1>>. Acesso em 18 abr. 2015.
- GARNHAM, Nicholas. De las industrias culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido. In: **Las industrias creativas: amenazas sobre la cultura digital**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2011. p. 21-48.
- INTERNATIONAL INTELLECTUAL PROPERTY ALLIANCE-IIPA. **Copyright Industries in the US Economy: The 2013 Report**. Washington, USA. Disponível em: http://www.iipa.com/pdf/2013_Copyright_Industries_Full_Report_PDF>. Acesso em 18 ago. 2014
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE . *Perfil dos municípios brasileiros*. Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.
- _____. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais - 2007-2010**. Col. Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 31. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.
- MIGUEZ, Paulo. **Cultura, desenvolvimento e diversidade de cultural**. In: VII ENECULT-ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2011, Salvador. Disponível em: https://www.academia.edu/1374579/Cultura_desenvolvimento_e_diversidade_cultural_VII_ENECULT_-_ago_2011>. Acesso em 06 set. 2015.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.) **Teorias e políticas da cultura**. Visões multidisciplinares. Salvador: Edufba, 2007. p. 139-158.
- SACHS, Ignacy. Desenvolvimento e cultura. Desenvolvimento da cultura. Cultura do desenvolvimento. In: **Organizações & Sociedade**. Salvador, v.12, n.33, p.151-165, abr./jun, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; NUNES, João Arriscado. Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento,

da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa(Org.). **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural**. Coleção Reinventar a emancipação social: para novos manifestos. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 25-68.

SANTOS, Boaventura de Sousa; RODRÍGUEZ-GARAVITO, César (2002). Introdução: para ampliar o cânone da produção. In: SANTOS, Boaventura (Org.) (2002). **Produzir para viver: os caminhos da produção não capitalista**. Coleção . Coleção Reinventar a emancipação social: para novos manifestos. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SINGER, Paul. Economia Solidária: um modo de produção e distribuição. In: **A economia solidária no Brasil: a autogestão como resposta ao desemprego**. SINGER, Paul; SOUZA, André Ricardo de (Org.). São Paulo: Contexto, 2000.

TREMBLAY, Gaëtan). Desde la teoría de las industrias culturales. Evaluación crítica de la economía de la creatividad. In: **Las industrias creativas: Amenazas sobre la cultura digital**. Barcelona: Editorial Gedisa. 2011. p. 49-79.

UK DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORTS - DCMS (1998). **Creative Industries Mapping Document**. Londres: DCMS. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>>. Acesso em 10 out. 2013.

UK DEPARTMENT FOR CULTURE, MEDIA AND SPORTS - DCMS. **Creative Industries Mapping Document** (2011). Londres: DCMS. Disponível em: <<https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>>. Acesso em 10 out. 2013.

VIDIGAL, Gustavo Pereira (2014). **Economia criativa de base comunitária**. In: II ENCONTRO IBEROAMERICANO DE INOVAÇÃO CIDADÃ. 06 dez. 2014. Disponível em: <https://prezi.com/z6ofuwv0ckf/economia-criativa-de-base-comunitaria/>. Acesso em 30 jul. 2015.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Os autores

Ana Paula do Val

Estudou Artes Plásticas pela Stadelshule – Schule Belletristik de Frankfurt, Alemanha e Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP. cursou especialização em Cultura e Comunicação pela Universidade Paris-8, França. É mestre em estudos culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade de São Paulo – USP. Seus temas de atuação e pesquisa são: intervenções artísticas nos espaços urbanos; cartografias afetivas; gravura; formação em urbanismo, arte e cultura; juventudes, mapeamentos urbano-culturais; cultura e cidade; planejamento urbano e regional; mobilização social e comunitária; políticas culturais; gestão e mediação cultural; movimentos de moradia e culturais. É docente e colaboradora do ODC - Observatório da Diversidade Cultural (MG) e docente do curso de especialização em gestão cultural da Universidade Federal da Bahia UFBA/MINC. Autora e organizadora do livro: Santo Amaro em Rede: Culturas de Convivência - SESC-SP, 2011. Autora e organizadora do livro Participação e Cidadania Cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, 2014, entre outros artigos e capítulos publicados em periódicos, revistas e publicações.

Daniilo Júnior de Oliveira

Doutor em Direitos Humanos pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (2015), mestre (2008) e graduado (2005) em Direito pela Universidade Estadual do Norte do Paraná. É pesquisador e docente no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC/USP), docente na Universidade Ibirapuera e na Faculdade Drummond. Foi Diretor do Departamento Municipal de Cultura da Prefeitura de Jacarezinho – PR (2005–2007). Diretor de Cultura da Pró-reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Estadual do Norte do Paraná (2010–2012). Membro do Conselho Estadual de Cultura do Paraná (2012–2013).

Luana Vilitis

Trabalha com formação e pesquisa nas áreas de cultura, economia solidária e políticas culturais. Graduada em Ciências Sociais (PUC/SP, 2000), mestre em Educação, Cultura e Organização Social (USP/2009) e Doutora em Cultura e Sociedade (UFBA/2015). Integrou a equipe do Projeto de Assistência Técnica à Elaboração de Planos Municipais de Cultura, realizado pela Escola

de Administração da UFBA em parceria com o Ministério da Cultura (2012 a 2014). Coordenou as ações no nordeste do Projeto de Formação de Gestores Públicos – FORGEP realizado pela FLACSO Brasil (2014 e 2015). Atualmente é pesquisadora de economia criativa, cultura e políticas públicas do Centro de Estudos Internacionais sobre Governo da UFRGS.

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Atua como pesquisadora, realizadora e professora em temas relacionados à cultura e às artes. É mestre e doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2007-2014), tendo pesquisado o tema dos públicos de cultura e da mediação cultural (mestrado) e da produção independente de bens culturais (doutorado). Teve formação de nível básico em dança clássica (1988-2000) e estuda dança contemporânea e técnicas aéreas circenses desde 2000. Como pesquisadora, atua em temas relacionados à cultura e ao desenvolvimento. É pesquisadora do CEBRAP já foi docente do Centro Universitário Senac e da Escola de Sociologia e Política, além realizar pesquisas e cursos em parceria com diversas instituições como Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Instituto Itaú Cultural e SESC-São Paulo. Como realizadora e educadora nas áreas de dança e circo, integra o Núcleo Desastre de criação (contemplado por programas como o ProAC e o Procultura) e leciona no Centro Cultural da Juventude, em São Paulo. Coautora e organizadora de *Participação e Cidadania Cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo* (Secretaria Municipal de Cultura, 2014), entre outros artigos e capítulos publicados em revistas e livros.

Valmir de Souza

Pós-Doutorado em Políticas Públicas (EACH/USP), Doutor em Teoria Literária (USP), Assessor de Políticas Culturais do Instituto Polis, é ensaísta e autor do livro *Cultura e literatura: diálogos*.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-66432-06-0



Diagramação e arte: Equipe de Comunicação - CCI.3

