

PERCEPÇÕES

CINCO QUESTÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS

PERCEPÇÕES

CINCO QUESTÕES SOBRE POLÍTICAS CULTURAIS

São Paulo 2010



Itaú
cultural

Sumário

Percepções – Cinco Questões sobre Políticas Culturais

Observatório Itaú Cultural 2

Apresentação

Antonio Albino Canelas Rubim 5

Cristina Amélia Pereira de Carvalho 7

Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos

Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira 11

Do Cinema para o Audiovisual: o que Mudou?

Anita Simis e Melina Marson 21

Lugares da Cultura na Contemporaneidade: a Pólis

Cleise Campos e Mariella Pitombo 35

As Lonas e a Lama: Coletivismo e Ação no Rio de Janeiro e no Recife

Rejane Calazans e Márcia Ferran 45

Política Pública de Cultura: Gestão ou Decisão?

Luzia Aparecida Ferreira (Lia) e Taiane Fernandes 57

Percepções – Cinco Questões sobre Políticas Culturais

Observatório Itaú Cultural

O Observatório Itaú Cultural, ao apresentar o programa Rumos Pesquisa Gestão Cultural 2007-2009, pretendeu premiar e divulgar trabalhos acadêmicos dos últimos 20 anos cujo foco de análise fosse política e gestão culturais no Brasil. O programa ofereceu duas carteiras de premiação: Pesquisa Concluída e Pesquisa em Andamento, em nível de pós-graduação.

Recebemos 541 inscrições, dentre as quais foram selecionadas dez pesquisas – entre dissertações e teses –, todas realizadas por mulheres, que representaram 69% do total de inscritos. Os temas predominantes nas pesquisas inscritas foram, em primeiro lugar, gestão e políticas culturais, seguidos de questões sobre produção cultural e economia da cultura.

Uma vez realizada a premiação, o Observatório Itaú Cultural dedicou-se a organizar uma série de atividades para divulgação: viabilizou a participação das pesquisadoras selecionadas em encontros e seminários nacionais sobre gestão e política culturais, colaborou na divulgação e no lançamento de livros que se originaram das pesquisas selecionadas e promoveu encontros de trabalho.

Os artigos reunidos neste livro surgiram de um desses encontros de trabalho, em que o Observatório propôs às pesquisadoras que, em duplas e por afinidade de especialidades, elaborassem análises sobre pontos complexos que desafiam a formulação e a gestão de políticas culturais no Brasil contemporâneo.

O livro conta, ainda, com a participação dos professores Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA) e Cristina Amélia Pereira de Carvalho (UFRGS), que fazem a apresentação dos artigos.

Temos certeza de que, com esta publicação, o Observatório Itaú Cultural dá mais um passo no caminho do compromisso com a pesquisa e com o aperfeiçoamento do conhecimento sobre a realidade brasileira contemporânea e os desafios que ela apresenta para a formulação de políticas públicas para a cultura.

Rumos Pesquisa Gestão Cultural 2007-2009

Comissão julgadora:

Professora doutora Cristina Amélia Pereira de Carvalho (UFRGS)

Professor doutor Enrique Saravia (FGV/RJ)

Professor doutor Teixeira Coelho (USP)

Selecionados:

Anita Simis (São Paulo, SP) – “Estado e Cinema no Brasil”

Cleisemery Campos da Costa (São Gonçalo, RJ) – “A Cultura do Interior Fluminense, Avanços e Tensões”

Isaura Botelho (São Paulo, SP) – “Romance de Formação: a Funarte e a Política Cultural, 1976-1990”

Luzia Aparecida Ferreira (São Paulo, SP) – “Políticas Públicas para a Cultura na Cidade de São Paulo”

Márcia de Noronha Santos Ferran (Rio de Janeiro, RJ) – “Participação, Política Cultural e Revitalização Urbana nos Subúrbios Cariocas”

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (São Paulo, SP) – “Sociologia e Políticas Culturais: Caso Sesc”

Mariella Pitombo Vieira (Salvador, BA) – “O Papel das Redes Transnacionais de Conhecimento na Organização da Esfera Cultural: Reverberações das Ideias da Unesco na Formulação das Políticas Culturais Brasileiras”

Melina Izar Marson (Campinas, SP) – “O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil”

Rejane Calazans (Rio de Janeiro, RJ) – “Mangue: a Lama, a Parabólica e a Rede”

Taiane Fernandes da Silva (Salvador, BA) – “Políticas Culturais de Uma Nota Só”

Apresentação

Antonio Albino Canelas Rubim¹

As pesquisas sobre gestão cultural são muito incipientes no Brasil. Só recentemente têm emergido os primeiros estudos. Essa óbvia constatação não deve causar nenhum estranhamento, afinal a própria gestão cultural tem sido historicamente uma atividade desconsiderada no país. Apesar da “inauguração” das políticas culturais no Brasil nos anos 1930, com as experiências de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas, não se pode constatar nenhuma preocupação correlata com a gestão cultural. Na maioria das vezes ela foi exercida de modo amador em instituições quase sempre colocadas em posições hierarquicamente secundárias. Provas do menosprezo são a ausência de políticas voltadas à formação de pessoal no campo da gestão cultural e a inexistência de cursos universitários destinados a essa área.

Felizmente o quadro começa a mudar em suas variadas dimensões. Nasceram cursos nas universidades, o Ministério da Cultura toma iniciativas no campo da formação e estudos começam a emergir no país. Claro que tudo de modo ainda muito frágil. Mas o panorama se transforma. Assim, todas as iniciativas que visem reverter esse quadro devem ser saudadas como muito bem-vindas. Esta publicação figura como uma dessas iniciativas, pois os cinco artigos aqui reunidos são de autoria das dez pesquisadoras selecionadas pelo programa Rumos Pesquisa Gestão Cultural 2007-2009.

Neles temas atualíssimos são tratados. Uma interessante arqueologia da noção de audiovisual, incluindo sua inscrição no campo das políticas culturais, é desenvolvida de modo rigoroso por Anita Simis e Melina Marson. Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira traçam uma consistente discussão sobre a formação de públicos e o papel dos centros culturais nesse processo, desmontando alguns mitos que persistem em políticas culturais. Rejane Calazans e Márcia Ferran esboçam uma análise de duas ricas experiências culturais: o Projeto Lonas Culturais (Rio de Janeiro) e a cena mangue (Recife). A tematização de dois experimentos – o Memorial do Imigrante (São Paulo) e o Museu Rodin (Salvador) – que recorreram às polêmicas modalidades de gestão intituladas organização social (OS) e organização da sociedade civil de interesse público (Oscip) – são apreciadas por Luzia Aparecida Ferreira e Taiane Fernandes.

¹ Professor titular da UFBA; diretor do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos; pesquisador do CNPq e presidente do Conselho de Cultura do Estado da Bahia.

Cleise Campos e Mariella Pitombo fazem uma reflexão sobre as complexas relações entre cultura e cidade, afirmando o protagonismo assumido pelo local em um mundo global.

Cabe registrar, por conseguinte, a rica diversidade de temas tratados, todos eles vitais para pensar a cultura e sua gestão na contemporaneidade. Em uma época em que a diversidade se torna requisito fundamental do campo da cultura e das políticas culturais, sua presença deve ser sempre saudada, pois a imaginação de políticas para a diversidade cultural passa a ser uma exigência substantiva do desenvolvimento atual e pleno da sociedade. Uma última observação: a destacada presença das mulheres nos estudos inscritos nesta publicação.

Cristina Carvalho¹

É com satisfação que escrevo estas linhas para apresentar os cinco textos que o Observatório Itaú Cultural, no âmbito do programa Rumos Pesquisa Gestão Cultural 2007-2009, publica agora. Essa satisfação tem duas origens e a primeira está na oportunidade que tive de acompanhar o processo que se iniciou quando estas dez autoras foram selecionadas, entre centenas de outros participantes, em uma das duas categorias do programa: Pesquisa em Andamento e Pesquisa Concluída. Naquele momento, as pessoas envolvidas, que não se conheciam, tomavam conhecimento das teses de doutorado e dissertações de mestrado realizadas e dos projetos ainda em andamento que cada uma havia apresentado. Nesses dois anos foram realizados encontros para debate entre as autoras e mesas de apresentação pública dos trabalhos, como a realizada no Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, em Salvador. Esta publicação coroa, no âmbito do programa, um processo no qual os interesses de pesquisa individuais foram, de forma generosa, capazes de se submeter ao diálogo e à troca para gerar novas reflexões e dar, nos resultados aqui publicados, a prova de que as parcerias realizadas num esforço de construção coletiva são capazes de gerar frutos onde antes havia tão somente dois estranhos afastados por distância geográfica ou por perspectivas de pensamento.

Nos textos que seguem, podemos perceber as preocupações que mobilizaram as autoras, como a que propõem Anita Simis e Melina Marson ao se debruçarem sobre o significado e as consequências, para o fazer cinematográfico e para a definição de políticas públicas, da substituição terminológica de “cinema” para “audiovisual”. No texto “Do Cinema para o Audiovisual: o que Mudou?”, as autoras expõem a transformação do campo cinematográfico no Brasil, ilustrada pelos filmes que marcam essas mudanças e que progressivamente incorporam a estética televisiva, o conceito de audiovisual e a ideia de sinergia a ponto de o cinema brasileiro se sentir partícipe de uma nascente indústria audiovisual. Mas, em suas conclusões, as autoras deixam um alerta para os que pensam o cinema no país, ao afirmar que isso apenas ocorreu nas formas, nas estéticas e nas linguagens mas não foi acompanhado por uma política cultural efetivamente sintonizada com o moderno audiovisual. Em “Lugares da Cultura na Contemporaneidade: a Pólis”, a cidade é apresentada como um espaço privilegiado para a formulação e a promoção de políticas públicas para a cultura por Cleise Campos e Mariella Pitombo. As autoras destacam o papel das cidades e dos municípios nessa ação, privilegiando, portanto,

¹ Professora doutora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

a construção das políticas a partir do espaço local em contraponto aos Estados nacionais e aos organismos supranacionais. Ademais, em sintonia com o momento que vive o campo da cultura no Brasil, conectam essa revalorização do local à formação do Sistema Federal de Cultura e à resistência à homogeneização estética dos tempos atuais. Outros dois textos relatam e analisam experiências culturais ocorridas em quatro cidades brasileiras. Em “As Lonas e a Lama: Coletivismo e Ação no Rio de Janeiro e no Recife”, as autoras Rejane Calazans e Márcia Ferran trazem os casos das lonas culturais, no Rio de Janeiro, e da cena mangue, no Recife, e os retratam como ações coletivas da sociedade civil que foram capazes de intervir em sua realidade tanto pela resistência e diferenciação cultural como pelo fato de terem sido incorporadas como políticas públicas. Se existe, não obstante, a marca de medida compensatória do Estado, as autoras registram também o caráter coletivista e de participação popular nas experiências relatadas. Por sua vez, Luzia Aparecida Ferreira e Taiane Fernandes debruçam-se sobre a institucionalização do campo da cultura por meio da gestão da coisa pública pelo mercado e por organizações não governamentais. Em “Política Pública de Cultura: Gestão ou Decisão?”, elas analisam por esse prisma o Memorial do Imigrante, em São Paulo, e o Museu Rodin, em Salvador, e identificam a frágil participação da sociedade civil por intermédio de suas instituições, que, no primeiro caso, ficou restrita à gestão do Memorial e, no segundo, foi ainda mais incipiente. Se o neoliberalismo trouxe a acomodação da participação cidadã, para as autoras há que, no bojo do processo de construção do Plano Nacional de Cultura, entre outros que transcorrem atualmente, “despertar a sociedade para seu papel nesse processo”. Por fim, Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira discutem a formação de públicos e argumentam, no texto “Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos”, que “oferecer” atividades culturais às populações sem fácil acesso à cultura não colhe resultados se não levar em consideração as especificidades desse público potencial e sua adesão às oportunidades produzidas. Elas argumentam que se deve primeiro compreender como os públicos se apropriam dos códigos das manifestações culturais.

Por fim, concluo com o segundo motivo da satisfação em escrever estas breves linhas, que diz respeito ao espírito inquieto, questionador e inconformado diante das desigualdades de oportunidade, de acesso à cultura, de expressão de identidades, de participação cidadã e de autodeterminação dos grupos identitários expressos pelos textos. Ainda que não compartilhe de todas as análises feitas, parablenizo as autoras por continuarem a não ser indiferentes diante da injustiça. Esse não é um direito, mas um dever do intelectual.



Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos

Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Estudos recentes têm mostrado como as instituições, públicas ou privadas, podem cumprir, de fato, um papel importante na formação cultural dos indivíduos, desde que estabeleçam uma coerente e efetiva política de relacionamento com o público (FLEURY, 2006a, 2006b e 2007). Interessou-nos particularmente essa questão na medida em que a democratização do acesso a bens culturais ou, melhor dizendo, facilitar o enriquecimento do repertório cultural da população vem sendo um enorme desafio tanto para as políticas públicas governamentais como para os organismos privados que se veem comprometidos com uma política pública – como centros culturais, institutos culturais ou mesmo museus e salas de concerto.

A preocupação com a democratização do acesso à cultura data dos anos 1950 na França, mas é nos anos 1960/1970 que repercute mundialmente pelas orientações difundidas por ocasião dos congressos internacionais da Unesco. Desde então, mantém-se como paradigma e prioridade – pelo menos em termos retóricos – da maioria das políticas públicas de cultura. Embora essa democratização seja utilizada em diversas acepções, um de seus aspectos principais desde a origem é a superação das desigualdades de acesso da maioria da população à cultura, ampliando socialmente seus públicos. O universo cultural a ser difundido e que busca a adesão, ou conversão, do conjunto da população é o da cultura erudita e das obras de arte consagradas. Considera-se, assim, que existe um legado com um valor universal que deve ser assimilado como repertório de qualquer pessoa “cultura”, em oposição às práticas consideradas “menores”, vistas como expressão de saberes particulares e diversificados, em princípio mais limitados do que os herdados da alta cultura.

Nessa linha, a ideia de “democratização cultural” pode ser vista como um movimento de cima para baixo, supostamente capaz de disseminar, a um número cada vez maior de indivíduos, essa herança feita de práticas e representações que, por sua universalidade, compõe um valor maior em nome do qual se formulam as políticas públicas na área da cultura.

Na maioria das vezes, o termo “democratização” ora se refere aos objetivos relativos à oferta cultural (de equipamentos, espetáculos, produtos...), ora aos objetivos ligados à questão dos públicos. Isso se deve, em parte, à ambiguidade do termo “acesso”, que comporta a ideia de acesso de ordem material, mas também de ordem social. No primeiro caso, considera-se a distribuição de equipamentos e produtos culturais de maneira mais equilibrada em dado

território e, no segundo, consideram-se os esforços no sentido de atacar as diferenças sociais que impedem uma difusão mais equânime do “desejo” de cultura em meio à população. Em outras ocasiões, vemos “democratização” referindo-se ao aumento da frequência a instituições ou atividades, por exemplo, confundindo objetivos puramente quantitativos com os de natureza qualitativa. Medir o volume de pessoas que utilizam uma instituição ou participam de determinada atividade, por si só, significa pouco do ponto de vista do principal objetivo afixado, pois não nos informa sobre a composição social desses públicos – ou seja, não temos como saber se realmente há diversificação na composição social dos frequentadores ou se apenas pessoas com o mesmo perfil intensificaram sua frequência. Do ponto de vista das instituições, o aumento do volume de frequência pode levar a uma acomodação de seus gestores e dirigentes, que se compraziam com os números exitosos e a autossatisfação de estar “oferecendo” o melhor, prescindindo de levar em consideração a efetiva relação de seus públicos com as obras ou as atividades colocadas à disposição (o que só é possível com base em uma análise qualitativa dos frequentadores).

O aspecto importante aqui é que as políticas formuladas em nome de uma “democratização cultural” não atingiram aquilo que era seu maior objetivo: incorporar novos setores sociais no mundo dessas práticas eruditas. Estudos posteriores apontaram como um dos principais motivos desse insucesso a crença de que investir numa equilibrada distribuição de equipamentos culturais (de tipo diverso) pelo espaço, seja nacional, seja local, aliado a uma política de redução de preços (entrada de espetáculos, preço de livros, por exemplo), seria suficiente para garantir o acesso do conjunto da população ao repertório cultural erudito. Como essas primeiras políticas (anos 1960/1970) pressupunham um encontro mágico entre obra e público, além de investimentos na construção de equipamentos culturais, houve muitos projetos, não apenas no Brasil, de “levar o teatro à periferia” ou de “levar a orquestra sinfônica à periferia”, os chamados “pacotes culturais”. Na prática, constatou-se que isso não era suficiente para que dessa experiência saíssem pessoas altamente sensibilizadas e conquistadas por essas expressões artísticas.

Tal constatação gerou uma das principais críticas feitas a esse modelo de democratização cultural que considera cultura apenas a “alta cultura”. Hoje tem-se maior consciência de que essa é apenas uma entre as diversas culturas existentes, sendo mais um elemento no leque de opções que devem ser oferecidas aos públicos. Pesquisas empíricas realizadas a partir dos anos 1970 mostraram ainda que devemos falar em públicos, no plural, já que não se confirma a suposição anterior da existência de um público com fronteiras claras – ideia que estava associada a uma sociologia que enfatizava os determinantes sociais da relação dos indivíduos com as manifestações artísticas, aliando capital cultural à capacidade individual de apreciar as obras de arte. Assim, temos culturas regionais, culturas de subgrupos etários, étnicos ou

segmentados por gênero, às quais correspondem também públicos diversos e heterogêneos, adeptos ou não das diversas formas de expressão cultural. Como mostra Lahire (2006), o próprio conjunto de práticas culturais de cada indivíduo não é um todo coerente ou homogêneo, comportando aquilo que ele chama de “dissonâncias”, que podem ser explicadas pelo fato de vivermos numa sociedade em que os indivíduos passam por inúmeros processos de socialização e educação.

Apesar do desenvolvimento de estudos e pesquisas no campo das práticas culturais, chama atenção a recorrência de políticas institucionais que ainda se baseiam apenas na oferta de obras ou atividades artísticas, desconsiderando as peculiaridades do processo de consumo ou prática cultural. Já nos anos 1960, estudiosos como Pierre Bourdieu e Alain Darbel (1969) pesquisaram a dinâmica envolvida no consumo de obras de arte. Os autores mostraram como a relação entre o “gosto” pelas manifestações artísticas e o nível do diploma escolar, somada à bagagem cultural herdada de um ambiente familiar afeito às práticas culturais, colabora de maneira fundamental na predisposição dos indivíduos ao consumo erudito de manifestações culturais. Em outras palavras, eles mostraram que os diferentes grupos sociais são dotados de sistemas de valores e de atitudes culturais cuja transmissão entre as gerações é influenciada pelo ambiente familiar e pela educação formal. Ainda que hoje possamos identificar outros fatores, das mais diversas ordens, que influem nessa relação, esses achados continuam indiscutíveis. A despeito das críticas feitas posteriormente a Bourdieu, cabe-nos ressaltar aquela que talvez tenha sido sua maior contribuição para os estudos sobre o consumo cultural: a desmistificação da suposta “naturalidade” do gosto, proveniente da comprovação empírica da relação entre gosto e formação.

O pouco diálogo entre as pesquisas sobre cultura e a prática da gestão cultural impediu que os resultados dos diversos estudos realizados desde então ultrapassassem a barreira que separa a teoria e a prática. Desse modo, as instituições, de maneira geral, continuam apostando na oferta de atividades e bens, quando se sabe que o contato eventual com determinada manifestação artística não diversifica necessariamente os hábitos culturais dessas populações (colocadas como alvo principal), fornecendo apenas a oportunidade de uma atividade de entretenimento fora da rotina de cada um. Como ilustração, podemos citar projetos, bastante frequentes, voltados para oferecer shows, concertos (geralmente em horários de rush nas grandes cidades, por exemplo) ou peças teatrais a preços módicos, todos em nome da “formação de público”. Na verdade, o que se vê como resultado é que esses projetos atraem prioritariamente aqueles que já são praticantes (ou consumidores) desses gêneros e pouco fazem para ampliar a composição social do conjunto de frequentadores.

Outra razão para o não cumprimento dos objetivos das políticas de democratização cultural como descritas acima é o fato de elas levarem em conta o indivíduo apenas como público (con-

sumidor) e não como participante ativo da vida cultural (ator). Uma das maneiras mais efetivas de contribuir para a formação de públicos é por meio da experiência vivida pelos indivíduos, ou seja, ter a possibilidade de fazer – dança, teatro, música (BOTELHO, 2007). Incorporar esse tipo de experiência na formação dos indivíduos é, provavelmente, o passo mais efetivo para disseminar essas linguagens e seus códigos, de maneira que provoque uma real alteração na relação das pessoas com a cultura e a arte. Aí está a chance de alterar o padrão de relacionamento com as diversas expressões artísticas, permitindo que se passe de uma fruição apenas de entretenimento para uma prática na qual este se desdobra num processo de desenvolvimento pessoal.

Os públicos são potencialmente ativos e produtores desde que aquilo que se apresenta à sua experiência (que pode ser de início fortuito ou eventual) se transforme, pelo domínio dos códigos das linguagens em pauta, em um interesse continuado, que lhes permita passar de uma atitude passiva e sem diálogo com as obras a uma relação reflexiva e enriquecedora. O gosto é assim trabalhado, mediado por uma aprendizagem que desvela códigos, normas, a evolução e a história dessas linguagens. Muito dificilmente alguém se coloca, pela primeira vez, diante de uma obra de arte contemporânea, por exemplo, e fica fascinado. É preciso deter alguns códigos para que possa existir um diálogo com ela.

Sem desmerecer os investimentos feitos para “levar” a cultura erudita às populações menos beneficiadas pela existência de equipamentos ou produções culturais, pode-se dizer que esses esforços privilegiam a oferta e relegam, na prática, a demanda a segundo plano, ou seja, parecem não se preocupar com a efetiva inserção das experiências culturais vivenciadas pelos públicos potenciais em seu cotidiano, “fidelizando-os” mediante a atenção que lhes é dada. Não se trata aqui de menosprezar os esforços para oferecer produtos culturais de qualidade ou políticas desenvolvidas para responder a uma demanda vinda do campo dos profissionais das artes, como a preocupação de garantir espaço a artistas pouco reconhecidos pelas mídias mais comerciais. Nosso objetivo é trazer para a linha de frente a questão da formação de públicos, em que a “democratização” de linguagens é imprescindível para que se pense nas formas pelas quais os diferentes tipos de público poderão se apropriar dos códigos envolvidos na manifestação em questão.

Nossa intenção é questionar um cenário em que todos – formuladores de políticas, programas e projetos e seus gestores – se sentem tranquilizados por estarem “oferecendo” (ou “levando”) oportunidades à população em geral, sem levar em conta que existem especificidades no processo de adesão a essas oportunidades, o qual envolve, como observado, a correlação entre o nível de diploma e a propensão do indivíduo a práticas culturais legitimadas, tendo como terreno de fundo as heranças advindas de um ambiente familiar culturalmente favorável.

Considerando todos esses aspectos, ou seja, o fato de que a cultura erudita não é a única

legítima (e, portanto, não é a única que merece ser “democratizada”); o fato de que o gosto por determinadas manifestações artísticas passa não só pela oferta dessas manifestações, mas também por processos de socialização nessas artes; e o fato de que o indivíduo deve ser considerado como ator do jogo cultural, e não apenas como público, acreditamos que o paradigma de “democratização cultural”, que ainda sobrevive, em certa medida, desde a década de 1960, deva evoluir para uma noção de democracia cultural que considere a cultura em suas mais diversas manifestações e os públicos em sua diversidade. Temos, assim, uma aceção ampla do termo “acesso”, ou seja, incluindo o acesso social, o acesso a códigos, e não só a disponibilidade e a gratuidade dos produtos culturais, contribuindo para que os indivíduos possam construir seu desenvolvimento pessoal (BOTELHO; FIORE, 2005).

Para tanto, pensar as várias modalidades de mediação cultural é algo imprescindível por parte das instituições, desde a escolar até organizações como centros culturais ou museus, bem como outras que se disponham a implementar políticas de ampliação de acesso ou de formação de públicos. Fatores de diversas ordens podem ser mobilizados para que se avance nessa direção. A educação formal é certamente o primeiro a ser lembrado, já que tantas correlações se mostraram, empiricamente, entre o nível educacional e as práticas culturais dos indivíduos – e mesmo o nível educacional dos pais, pois o ambiente familiar tem peso determinante na forma com que o indivíduo se relaciona com a cultura e com as artes. No entanto, e como bem destaca Fleury (2006b e 2007), outras soluções além de (e em paralelo a) uma melhora qualitativa no sistema de educação formal são possíveis. Entre os outros elementos que podem ser mobilizados estão a educação informal, especialmente via experiências de sociabilidade e lazer, como apontaremos brevemente adiante. Levar em consideração a formação dos públicos em sentido amplo é o que pode alterar, de fato, os padrões de relação com as diversas expressões artísticas e, possivelmente, acolher e incorporar outros segmentos sociais.

Do ponto de vista da educação formal, a escola continua sendo fundamental, na medida em que detém um público cativo, dada a sua obrigatoriedade. Como se sabe, as artes e a formação cultural têm, na verdade, um lugar marginal no sistema escolar. Acerca da importância da escola, convém lembrar que:

[...] os bens e atividades culturais se desenvolvem, como opção, em uma diversidade de espaços que, conforme a sua natureza, não são de acesso universal, dependendo de condições de classe, família, localização domiciliar, entre outros fatores. A relevância da instituição escolar vem do fato que ela oferece a oportunidade mais sistemática de socialização precoce dos indivíduos no que se refere à arte e à cultura, permitindo, inclusive, compensar ou corrigir as desigualdades advindas de um ambiente familiar pouco

afeito a essas práticas. A leitura seria um exemplo nesta direção, pois é uma prática onde a correlação entre a aprendizagem escolar e sua presença na vida adulta do indivíduo pode ser mais bem identificada: o estudo da língua, a leitura e a análise de textos – sem entrar no mérito da qualidade do ensino – faz com que esta seja a única prática cultural na qual o ensino escolar investe explicitamente. (BOTELHO, 2007, p. 176)

A educação informal é outro fator importante na alteração da relação dos indivíduos com determinadas manifestações artísticas. Como espaço de socialização secundária, a educação oferecida fora da escola, por ser possível em qualquer etapa da vida dos indivíduos, tem caráter complementar e continuado. É essa a esfera em que se dá a maior possibilidade de intervenção dos centros e institutos culturais e dos museus. Se bem trabalhada a mediação com o público, essas instituições podem ter sim uma atuação propositiva no sentido de formar públicos e ampliar as possibilidades da vida cultural dos indivíduos. Aqui os centros culturais multidisciplinares têm algumas vantagens, já que podem associar às atividades culturais espaços de lazer e de sociabilidade, que são vistos como fatores que auxiliam na construção de uma relação de maior intimidade entre os indivíduos e as diversas manifestações culturais. No plano da educação informal como estratégia de alteração do relacionamento entre o indivíduo e a cultura, a articulação com o lazer tem se mostrado um modo efetivo de aproximar públicos potenciais de certos conteúdos. Discutir a fundo essa articulação é algo recomendável para embasar as ações institucionais que visam a uma efetiva política de relacionamento com o público e de transmissão de códigos e linguagens artísticas.

Os estudos sobre o lazer nessa perspectiva começaram na década de 1960. O sociólogo francês Joffre Dumazedier já chamava atenção para as bem-sucedidas experiências resultantes da associação entre educação informal e transmissão de conteúdos via lazer e atividades lúdicas. Pesquisas empíricas nos mostram que tais atividades também podem se mostrar boas portas de entrada para um saber específico: aquele que envolve os códigos e as linguagens das manifestações artísticas. Há fortes indícios de que a vivência de situações de sociabilidade, tanto por sua essência despretensiosa quanto por causa dos benefícios relacionados à troca de informações num ambiente de redes sociais, pode abrir caminhos para que um indivíduo passe a consumir determinadas manifestações culturais até então desconhecidas, numa lógica que burla o caminho que até pouco tempo era visto como o único possível: o “gosto” precedendo e motivando toda e qualquer prática cultural (LAHIRE, 2006).

Isso representa um enorme espaço para a ação, já que a existência de espaços de sociabilidade e convivência em instituições culturais (centros culturais, museus ou institutos culturais) pode significar a possibilidade de maior aproximação delas com seus públicos, construindo

com eles uma relação que permita a transmissão de conteúdos na chave da educação informal. Associar esses centros a espaços de vivência social pode colaborar para aproximar os potenciais públicos das manifestações culturais. Isso porque, em primeiro lugar, ao se apropriar primeiramente do centro como um espaço de lazer, de sociabilidade – um local em que se passa o tempo com amigos ou a família –, o indivíduo quebra algumas barreiras simbólicas (barreiras de estranhamento) que possui em relação às manifestações artísticas em si. Em segundo lugar, porque um espaço de lazer favorece que o indivíduo multiplique e diversifique seus laços sociais, e sabe-se que a figura do “amigo” ou “conhecido” pode funcionar como um importante mediador entre o praticante e as manifestações artísticas.

Outro aspecto importante é o fato de que a arquitetura e a disposição dos espaços físicos podem representar uma colaboração inestimável para favorecer não apenas o convívio e a sociabilidade (facilitando também a formação de redes sociais, que cumprem um significativo papel na diversificação das práticas culturais das pessoas): a previsão de espaços com usos diversificados ou contíguos (por exemplo, espaços para esportes ou salas de leitura ao lado de espaços expositivos ou teatros) pode favorecer a transição de uma atividade para outra. Bom exemplo dessa contiguidade de espaços é o Sesc Pompeia, em São Paulo, que teve a oportunidade de promover o diálogo entre o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e os objetivos da instituição: a disposição dos espaços físicos estabelece a coexistência de espaços que privilegiam o convívio e a participação em atividades culturais.

O modelo estabelecido pelo Sesc São Paulo ilustra bem essas ideias, e observações realizadas in loco em algumas de suas unidades mostram como uma disposição dos espaços físicos que privilegie o convívio e a multidisciplinaridade associada a atividades de entretenimento estimula o desenvolvimento de atividades cujo objetivo é contribuir para a formação de seus frequentadores, apresentando-lhes possibilidades de enriquecimento pessoal.

Nesse processo, a multidisciplinaridade é especialmente relevante, uma vez que determinadas atividades podem ser decisivas para o despertar de uma curiosidade ou de um interesse que funcionam como porta de entrada para outras ainda não exploradas. Por exemplo, centros culturais que adotam uma visão mais ampla de cultura, como é também o caso dos Centros de Educação Unificada (CEUs, na cidade de São Paulo), podem incentivar seus frequentadores a transitar entre as diversas atividades, desde que isso seja uma opção clara e explícita da prática institucional. Isso também pode ajudar na tarefa de ampliar o leque de atividades culturais exercidas pelo indivíduo, já que, num ambiente permeado por diversas formas de expressão e vivência culturais, ele fica mais propenso a experimentar manifestações com as quais, até então, não tinha intimidade. Uma das vantagens que essas instituições têm é o fato de que, mesmo quando dependentes dos poderes públicos, estão relativamente livres das burocracias governamentais que regem o currículo escolar, associadas a contextos de educação formal.

Os equipamentos culturais podem, assim, funcionar como formadores e mediadores fundamentais, desde que desenvolvam uma efetiva política de relacionamento com seu público. Essa política será determinante no sentido de estabelecer uma relação de confiança entre a instituição e seus frequentadores, o que se reflete diretamente na relação destes com as atividades oferecidas. Uma boa política de relacionamento com o público é um indicador importante da receptividade e do significado que os frequentadores têm para a instituição. Praticamente indissociável de uma política desse gênero é a existência de um setor voltado para o conhecimento e a análise de seus públicos com base em pesquisas periódicas, alimentando a reformulação e a renovação de práticas institucionais.

Laurent Fleury (2007) chama atenção, em seu estudo sobre o Centro Georges Pompidou, para aspectos importantes a ser considerados, para além daqueles que poderiam parecer mais óbvios, como o fato de as instituições culturais serem instâncias de socialização da mesma maneira que a família ou a escola. Em sua análise desse importante centro cultural público francês, ele demonstra como as instituições culturais são um ator concreto da definição das políticas públicas da cultura e um vetor possível da realização do antigo ideal da democratização (refere-se a elas como o lado “oculto” das políticas culturais). O autor menciona algumas inovações institucionais do Pompidou que julga serem exemplares no que diz respeito a uma efetiva política de público – e que, segundo ele, possibilitaram uma mudança na relação de seus frequentadores com a arte contemporânea. Entre essas inovações (que podem ser entendidas como novos mecanismos de mediação), ele destaca a construção de uma política de fidelização dos frequentadores (que os aproximou do Centro), a sistemática aplicação de questionários de conhecimento do público (o que facilitou as tomadas de decisão referentes a ações institucionais) e a proximidade física da biblioteca [Bibliothèque Publique d'Information (BPI)] dos espaços propriamente expositivos, o que facilitou a passagem (física e simbólica) do público de um local para o outro.

De forma mais geral, podemos mencionar diversos outros tipos de dispositivo de mediação que os centros culturais podem trabalhar, como a elaboração de palestras, o fornecimento de monitorias e o oferecimento das já mencionadas atividades artísticas amadoras (que possibilitam que o indivíduo vivencie a arte, e não apenas seja “público”), entre diversas outras ações que podem ser pautas de uma política efetiva de relacionamento com os frequentadores.

Procuramos mostrar brevemente a importância dos centros culturais na alteração qualitativa da relação dos diversos grupos sociais com a cultura (em seus diversos tipos). Considerando que a maioria dos centros e das instituições culturais não investe em estudos sobre seus frequentadores, cabe insistir ser fundamental que os centros estabeleçam uma relação mais íntima com seus públicos, o que pressupõe conhecê-los bem e incorporá-los, efetivamente, no planejamento das programações e das ações institucionais. Destacamos a importância de que tais centros

busquem formas diferenciadas de envolvimento com seus frequentadores, que, permitindo-lhes uma vivência cultural mais aprofundada, possibilitem o desenvolvimento da capacidade de cada um para processar as diversas linguagens e expressões artísticas – o que vai além de simplesmente lhes dar acesso material ao que tem mais prestígio em determinado quadro de valores estéticos. Trata-se aqui, acima de tudo, de reconhecer que, potencialmente, as instituições – em nosso caso específico, os centros culturais – têm, de fato, o poder de estruturar as práticas culturais de seus frequentadores, estimulando uma relação de apropriação, não apenas de seu espaço físico, como também de suas atividades e seus conteúdos.

Referências bibliográficas

- BOTELHO, Isaura; FIORE, Maurício. O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. Relatório da primeira etapa de pesquisa. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole (CEM/Cebrap), 2005. Disponível em: http://www.centrodametropole.org.br/t_pesq_antes.html. Acesso em: abr. 2006.
- BOTELHO, Isaura. Políticas culturais: discutindo pressupostos. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alan. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003 [1969].
- FLEURY, Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Sous la direction de François de Singly. Paris: Armand Colin, 2006a.
- _____. *Le TNP de Vilar. Une expérience de démocratisation de la culture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006b.
- _____. *Le cas Beaubourg. Mécénat d'état et démocratisation de la culture*. Paris: Armand Colin, 2007.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006.

Do Cinema para o Audiovisual: o que Mudou?

Anita Simis e Melina Marson

Vivemos em um mundo onde a racionalidade técnica se impõe cada vez mais, onde a ciência, que se desenvolve para tentar prever o futuro e assim procurar nos organizar, também tem nos proporcionado cada vez menos opções. Afinal, quem hoje consegue trabalhar com ciência prescindindo de um computador? Quem hoje, por causa desse mesmo computador, não percebe que ele é uma máquina que foi inventada para resolver problemas que antes não existiam?

Da mesma forma, quem poderá romper com um mundo onde a preponderância da imagem é imposta aos nossos olhos em todo lugar: das gigantescas telas de cinema aos pequenos aparelhos de celular, passando por circuitos internos de segurança e monitores de televisão em trens do metrô? E mais: quem poderá continuar a pensar o audiovisual “dividido”, compartimentado em categorias como cinema, vídeo, televisão e publicidade, quando câmeras menores, mais baratas e mais fáceis de operar, simplificam a produção de conteúdo de imagens e sons; quando a televisão apresenta cada vez mais opções de interação, permitindo inclusive a compra de pacotes de programas, gerando uma programação “personalizada”; em que sites como YouTube e MySpace permitem a divulgação e a publicação de conteúdo audiovisual por qualquer pessoa?

Este artigo pretende se debruçar sobre essas questões por meio de um breve panorama sobre como essa problemática surgiu no Brasil e foi incorporada pelas políticas culturais, além de investigar como isso se deu na prática, em especial no campo cinematográfico, e quais foram suas consequências.

Os questionamentos apresentados pelo tema são claramente abrangentes, abrindo muitas vias de investigação, ainda que necessárias para a definição do assunto deste artigo – a gradual substituição do termo “cinema” pelo conceito mais abrangente de “audiovisual”. Nesse sentido, para este artigo, o que nos importa é ver como o termo “audiovisual” foi gradativamente substituindo o termo “cinema”, tanto nas políticas públicas quanto no discurso dos cineastas – e como essa substituição conceitual trouxe mudanças práticas tanto no fazer cinematográfico quanto nas políticas públicas. Diante de novas tecnologias e de novas formas de produção e de recepção que se anunciam e que já são cotidianas, como olhar para o cinema, a televisão, o vídeo e a publicidade como campos separados? Como a utilização do conceito de audiovisual foi introduzida no Brasil e quais as consequências disso no campo cinematográfico e nas políticas culturais?

A utilização do conceito de audiovisual na legislação

Só a partir do período contemporâneo do cinema brasileiro, iniciado nos anos 1990, com o chamado cinema da retomada, é que o termo “audiovisual” foi introduzido nas políticas culturais e, sem dúvida, definitivamente institucionalizado por meio da Lei do Audiovisual, de 1993. Essa lei, que está em vigor até os dias atuais, é considerada a responsável pelo “renascimento” do cinema brasileiro¹, por isso faz-se necessário um breve histórico de sua criação².

Desde o fim dos anos 1960, o cinema brasileiro era subsidiado diretamente pelo Estado, por meio da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Em março de 1990, o “ciclo de produção” da Embrafilme encerrou-se quando o presidente eleito, Fernando Collor, acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – e encerrou políticas culturais que vinham sendo praticadas pelo governo. No caso do cinema, por meio da Medida Provisória 151, Collor extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, pela coprodução e pela distribuição dos filmes nacionais) e eliminou o Conselho Nacional de Cinema (Concine, órgão responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria cinematográfica e do mercado cinematográfico no Brasil, que controlava a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais³).

Essas medidas, aliadas a uma forte crise econômica, geraram uma queda drástica na produção de filmes e praticamente inviabilizaram a produção cinematográfica no Brasil. Em meio a essa turbulência, sob fortes críticas dos campos artísticos e culturais, “entra em cena” o conceito de audiovisual. Mas, note-se, esse conceito surge antes mesmo de nossa conhecida Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93); surge quando as políticas culturais voltaram à pauta, resultando na elaboração de outra lei (nº 8.401/92) ainda no governo Collor. Vejamos como isso ocorreu.

Em 1991, em meio a pressões de diversos setores da sociedade, Collor tenta uma aproximação com o campo cultural e substitui o secretário da Cultura, Ipojuca Pontes, cineasta claramente contrário ao patrocínio estatal do cinema⁴, pelo embaixador Sérgio Rouanet. Rouanet procura articular, com o campo artístico, uma saída para a crise e faz uma revisão da antiga e desativada

¹ Ver a esse respeito MARSON, Melina Izar. O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2006.

² A Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, conhecida como Lei do Audiovisual, o Decreto nº 974, também de 1993, que regulamenta a Lei nº 8.685, e a medida provisória de 1996 que modifica a Lei do Audiovisual formam a legislação atual específica sobre o audiovisual.

³ Sobre as razões que levaram ao fim do Concine, consultar SIMIS, A. Concine 1976-1990. In: *Políticas Culturais em Revista*, n. 1, v. 1, 2008. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Acesso em: 20 ago. 2008.

⁴ Sobre a concepção de política cinematográfica de Ipojuca Pontes, ver PONTES, I. *Cinema cativo: reflexões sobre a miséria do cinema nacional*. São Paulo: EMW Editores, 1987.

Lei de Incentivos Culturais (a Lei Sarney), que, reformulada, se torna a Lei nº 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, que regula o mecenato e permite descontos no imposto de renda para investimentos em cultura. Os agentes interessados em reorganizar o mercado cinematográfico, por sua vez, ao ver o Estado encolher, já vinham buscando se articular junto ao Congresso Nacional, tornando-o um espaço privilegiado na defesa dos interesses do cinema nacional e, depois de uma longa articulação junto aos poderes Executivo e Legislativo, conseguem aprovar dois projetos de lei. Um trata da obra audiovisual brasileira e cria o Programa Nacional de Cinema (Procine), sancionado posteriormente, mas com 11 vetos por parte do presidente Collor (entre os quais aqueles que tratavam do Procine), e outro cria o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), a chamada Lei Rouanet mencionada acima. No projeto de lei que cria o Procine, ainda predominavam interesses corporativos, mas não deixava de ser uma tentativa de formular uma política cultural que atendesse aos interesses da sociedade como um todo.

O Procine foi o resultado de uma ampla articulação iniciada ainda na gestão do primeiro secretário da Cultura do governo Collor, Ipojuca Pontes. Tratava-se de anular o anteprojeto enviado, em março de 1991, por Ipojuca Pontes à Câmara dos Deputados. Como já ressaltamos, a gestão de Ipojuca Pontes foi marcada pela desnormalização e pela desregulamentação de toda a política de incentivo voltada para a produção cinematográfica brasileira constituída durante as décadas anteriores, sem, contudo, criar um novo terreno mais adequado à ideologia neoliberal enfatizada no Relatório sobre a Política para o Complexo Audiovisual e depois incorporada na exposição de motivos que acompanhava o anteprojeto. Ou seja, pretendia-se implementar uma nova estrutura de produção e consumo com base em princípios da eficácia da produção e da comercialização, desconsiderando o papel do Estado no estabelecimento de normas igualitárias de competitividade. Sem política cultural, o que se apresentava era um mercado no qual a livre concorrência entre leões e macacos se impunha em um deserto de árvores.

Em outras palavras, naquele momento o Estado abandonava sua posição de árbitro nas disputas envolvidas sem propor uma política que sinalizasse as vias para o desenvolvimento cultural. Um projeto de modernização das atividades ligadas ao produto audiovisual deveria abarcar todos os segmentos, desde o cinema até o vídeo e a televisão. No entanto, além de desmontar o sistema de incentivos ao produtor, o que a gestão de Ipojuca Pontes apresentou se restringia apenas às medidas que visavam ao controle de autenticidade das cópias de obras audiovisuais em videofonograma, atendendo, assim, às reivindicações dos interesses estrangeiros ao coibir a “pirataria” no setor de vídeo, no qual prevalece o produto importado⁵. A secretaria, na verdade, transformava-se em vigia do direito autoral em troca da receita proveniente da emissão de etiquetas. Quanto ao setor exibidor, historicamente ligado ao dis-

⁵ Note-se que a ementa da Lei nº 8401/92, que manteve aquela do projeto, diz: “dispõe sobre o controle de autenticidade de cópias de obras audiovisuais em videograma posta em comércio”.

tribuidor de filmes estrangeiros pelo sistema de lote, as medidas implementadas tinham por objetivo transferir-lhe o controle da renda de suas bilheterias, controle até hoje sem nenhuma fiscalização externa.

Nesse contexto, não causou surpresa, portanto, a proposta do então secretário Ipojuca Pontes de, entre os pontos fundamentais, substituir a definição do que até o governo Collor era considerado filme brasileiro por uma conceituação mais abrangente: “produto audiovisual brasileiro”. Com ela ficavam eliminadas as exigências referentes ao filme nacional de longa-metragem ser falado em português, ser dirigido por brasileiro ou estrangeiro residente há mais de três anos no Brasil, ser filmado e processado em laboratório e estúdios brasileiros, apresentar dois terços de brasileiros em sua equipe técnica e elenco artístico ou ser realizado “nos termos dos acordos internacionais de coprodução cinematográficos firmados pelo Brasil” (Decreto nº 92.488/86). O projeto considerava apenas a necessidade de o filme ou vídeo ser gerado por empresa brasileira de capital nacional (cuja definição não exclui o capital estrangeiro) e aquele resultante de acordos internacionais de coprodução.

Mas, com a substituição de Ipojuca Pontes por Rouanet, os agentes ligados à produção cultural vislumbraram a possibilidade de interferir junto aos poderes públicos e procuraram estabelecer medidas que apoiassem e fomentassem a criação cultural. No entanto, embora o projeto sobre o Procine substituísse o projeto de Ipojuca Pontes, manteve algumas das formulações da gestão anterior. Assim, a definição para os filmes nacionais incorporou o conceito de “obra audiovisual brasileira”, que, semelhantemente ao projeto anterior, traduz-se por aquela que for produzida por empresa brasileira de capital nacional ou que for realizada em regime de coprodução com empresas estrangeiras.

A Lei nº 8.401/92, aprovada com 11 vetos, significativamente aqueles que direta ou indiretamente mais possibilitavam o fomento da produção, legisla especificamente sobre o audiovisual. No mesmo ano, atendendo a mais pressões do campo cinematográfico, Collor assina um decreto possibilitando a liberação dos recursos da Embrafilme que estavam parados desde sua extinção⁶.

Com o impeachment de Collor, no governo Itamar Franco o Estado volta a investir diretamente na produção de filmes: em 1993 é lançado o Prêmio Resgate, um concurso que finalmente disponibiliza o dinheiro da Embrafilme⁷. Nesse momento, novamente as políticas culturais voltam à pauta e começa a ser formulada a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), com base nas

⁶ Ver a esse respeito CALIL, C. A. Panorama histórico da produção de filmes no Brasil. In: *Estudos de Cinema*, n. 3. São Paulo: PUC/SP, 2000.

⁷ É interessante notar que *Carlota Joaquina*, filme que se tornou o símbolo da retomada, foi financiado com dinheiro do Prêmio Resgate e teve sua distribuição feita pela própria diretora – não foi produzido graças às leis de incentivo, proclamadas como as responsáveis pelo renascimento do cinema.

discussões que haviam sido iniciadas para a elaboração da Lei nº 8.401/92, ainda no governo Collor⁸. A Lei do Audiovisual foi aprovada em 20 de julho de 1993 e permitia o abatimento no imposto de renda de todo dinheiro investido na produção cinematográfica quando a empresa investidora se torna sócia do filme, com direito a participação nos lucros. A partir desse momento, portanto, os recursos principais dirigidos à produção cinematográfica passam a ser geridos por setores ligados às empresas e é significativo que o aporte de fomento direto (apoio a projetos audiovisuais com recursos provenientes do orçamento da Ancine) seja bem menor que o de fomento indireto (via leis de incentivo). Em 2007, foram investidos aproximadamente 16 milhões de reais em fomento direto, e a captação por mecanismo de incentivo federal [Lei do Audiovisual, Lei Rouanet, isenção da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica (Funcines); não inclui os incentivos estaduais e municipais] foi de 136.478.041,29 de reais (até 26 de fevereiro de 2008), ou seja, o fomento indireto foi 8,5 vezes maior do que o fomento direto⁹.

Mais especificamente, a Lei do Audiovisual pode ser utilizada para investimentos na produção de filmes de longa-metragem (filmes acima de 70 minutos), séries de produção independente (produtos audiovisuais com três ou mais capítulos) e festivais internacionais de cinema e vídeo, desde que essas modalidades não sejam vinculadas a emissoras de televisão. Já a Lei Rouanet, que também apoia projetos audiovisuais, permite o investimento nas seguintes modalidades: curta-metragem (filmes de até 15 minutos), média-metragem (filmes de até 70 minutos), festivais nacionais de cinema e vídeo, projetos de difusão (que englobam mostras e distribuição de acervo), restauração ou preservação de acervo, oficinas, workshops, programas de rádio e TV de produção independente e projetos multimídia (site/portal, DVD, CD-ROM).

Na prática, a Lei do Audiovisual tornou-se uma política voltada para o cinema, embora também possa ser utilizada para a produção de séries, enquanto a Lei Rouanet é que realmente adotou um conceito de audiovisual mais amplo, já que permite a produção de curtas, médias, programas de TV e rádio e projetos multimídia.

⁸ Ver a esse respeito SIMIS, A. Leis cinematográficas: marcos e propostas, novos projetos e leis. In: *Curto Circuito* – Revista Trimestral de Comunicação e Culturas Latinas. Lima, União Latina, n. 18 (número especial: Colóquio Internacional sobre Legislaciones de Cine), jan. 1992, p. 36-40; CATANI, A. M. Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal. In: *Revista Imagens*, n. 3, jan.-fev. 1997; e Souza, J. I. M. A morte e as mortes do cinema brasileiro e outras histórias de arrear. In: *Revista USP*, n. 19, set.-nov. 1993, São Paulo.

⁹ ANCINE. Relatório de Gestão da Ancine 2007. Rio de Janeiro, 2008. p. 22, 35.

O audiovisual é dos anos 1990?

Mesmo que o conceito de audiovisual tenha ganhado visibilidade nos anos 1990 com toda essa discussão sobre a legislação, não podemos dizer que o mesmo só aparece no Brasil a partir de então. Produtos audiovisuais, isto é, aqueles que têm uma matriz mais abrangente e são concebidos integrando diversas formas de captação, difusão e exibição, já estão presentes no Brasil desde os anos 1960, como os filmes dos Trapalhões e a experiência da jovem guarda no cinema e na televisão.

Embora tenhamos esses exemplos – que foram bem-sucedidos –, a ideia de cinema como produto audiovisual não foi adotada pelo campo cinematográfico no Brasil. Foram “casos à parte”, que deram certo mas não se tornaram referência de um modo de produção que pudesse viabilizar uma indústria audiovisual no Brasil. Isso porque, no geral, ainda não havia sido incorporada, principalmente pelos cineastas, a ideia de sinergia.

O conceito de sinergia no audiovisual vem da indústria cinematográfica estadunidense e, para entender sua abrangência, é preciso fazer uma reconstituição de sua concepção. Na década de 1970, graças à transformação das empresas cinematográficas em grandes conglomerados de entretenimento, surgiram os *high concept movies*¹⁰, que são filmes de narrativa simples, facilmente assimilada e baseada em estereótipos, com ênfase na trilha sonora e nos produtos correlatos e precedidos por um investimento publicitário massivo. O principal exemplo desse tipo de filme, que se tornou um marco para consolidar esse novo período da indústria cinematográfica estadunidense, é *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. O filme teve uma imensa campanha publicitária, estreou simultaneamente em 464 salas nos Estados Unidos e vendia diversos produtos correlatos, como trilha sonora, camisetas, bonés, livros infantis etc.

A partir de então (meados dos anos 1970), a indústria cinematográfica estadunidense entrou em um novo período, que se estende até os dias de hoje e que ficou conhecido como estratégia de sinergia: um filme envolve televisão, vídeo, disco (CD), vídeo (DVD), jogos de computador, roupas etc. – “é produzido já se tendo em mente todos esses produtos”. A sinergia, isto é, a concepção do filme visando a vários produtos simultâneos e sua divulgação em diversas mídias, conseguiu estabilizar a indústria cinematográfica norte-americana por meio da consolidação da indústria do entretenimento, agindo no mundo inteiro.

A sinergia, portanto, implica uma união do cinema com os outros campos do audiovisual,

em especial com a televisão e com a publicidade – ou seja, implica pensar o cinema como produto de uma indústria audiovisual. No Brasil, algumas tentativas de união do cinema com a televisão e com a publicidade foram feitas, como os já citados filmes dos Trapalhões, campeões de bilheteria do cinema nacional, e a experiência da jovem guarda, movimento musical que produziu filmes e programas de televisão e esteve presente na publicidade e na indústria fonográfica. Mas esses dois casos são exceções, pois o modo de produção foi adotado de forma incipiente, voltado apenas para alguns produtos específicos. Dito de outra forma, essas experiências foram casos à parte, e o fazer cinematográfico como um todo não foi integrado ao audiovisual: o cinema sempre esteve isolado e o audiovisual no Brasil desenvolveu-se de forma integrada, unindo o cinema e a publicidade.

Nos anos 1990, quando ganha visibilidade o conceito de audiovisual, o cinema brasileiro vem de uma profunda crise – em parte por não “ter se encontrado” nessa ideia de audiovisual, por não possuir sinergia com a televisão e com a publicidade. E essa falta de integração se refletiu tanto no fazer cinematográfico quanto nas técnicas e nos métodos. Se até então tínhamos a televisão e a publicidade tecnicamente avançadas, o mesmo não se podia dizer do cinema, que ficou “atrasado”, não conseguiu acompanhar as mudanças tecnológicas. Segundo José Mário Ortiz Ramos:

A crise profunda da industrialização do cinema brasileiro, iniciada na segunda metade dos anos 80, eclode num momento em que um padrão técnico e artístico estava se consolidando. Toda a construção problemática de um cinema sintonizado com o audiovisual do país e do mercado internacional foi, como vimos, atravessada tanto pela incipiência dos bens materiais da produção quanto pelo rearranjo de tradições culturais e cinematográficas.¹¹

Além da crise do modelo de produção, que teve seu ponto máximo na dissolução da Embrafilme, a defasagem tecnológica foi mais um fator a dificultar a sustentabilidade do cinema brasileiro nos anos 1990. A publicidade e a televisão do período tiveram avanços tecnológicos imensos, já que movimentavam grandes quantias de dinheiro e conseguiam altos investimentos – mas esses avanços não chegaram ao cinema, isolado em seu campo e garantido pelo Estado. A integração do cinema com a televisão e a publicidade só se realizará, em parte, com o cinema da retomada. E é nesse período, em meio ao neoliberalismo e ao burburinho dos “ventos globalizantes”, que o campo cinematográfico começa a apostar na sinergia, na venda do produto em blocos, na ligação com a televisão, na tecnologia de ponta e na linguagem da publicidade.

¹⁰ MALTBY, R. “Nobody knows everything”: post-classical historiographies and consolidated entertainment. In: SMITH, M. *Contemporary Hollywood cinema*. Londres/Nova York: Routledge. 1998, p. 34-35.

¹¹ RAMOS, J. M. O. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 41.

Um dos primeiros exemplos de cineasta que aposta na ideia de sinergia é Cacá Diegues. Em 1993, numa clara concepção de audiovisual e cinema, Cacá Diegues fez o telefilme *Veja Esta Canção*, em coprodução com a TV Cultura e patrocinado pelo Banco Nacional. Esse filme apresenta uma nova forma de financiamento da atividade cinematográfica – e consequentemente uma nova forma de filme. É um filme em episódios, exibido na televisão em dias separados, e não contou com nenhuma lei de incentivo ou mesmo prêmio. Segundo Diegues¹², “esse filme é o testemunho de nosso amor pelo audiovisual brasileiro. Nossa ideia é mostrar que é preciso ter ideias e trabalhar com o que existe”. Diegues, que já havia tentado a união com a televisão em *Dias Melhores Virão* (1989), apresentou uma concepção de cinema mais integrada com a indústria do audiovisual. Aliás, Diegues já havia demonstrado a importância e a abrangência da televisão no Brasil em *Bye Bye Brasil* (1979) e seu cinema, desde o fim da década de 1960, procura unir as perspectivas autorais e comerciais, artísticas e de entretenimento, populares e de massa.

Na década seguinte, surgem mais produções desse tipo, como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) e *Caramuru – A Invenção do Brasil* (Jorge Furtado, 2001). Esses dois filmes, produzidos pela Rede Globo, foram feitos com tecnologia digital (HDTV) e depois passados para película; estrearam primeiro na televisão, no formato de microsérie, para depois ser remontados e chegar ao circuito exibidor cinematográfico. Como foram feitos para a televisão e depois adaptados para o cinema, carregam uma “estética televisiva”, mas de maneira peculiar: são séries que foram adaptadas para se tornar filmes, isto é, são produtos televisivos que foram levados ao cinema. Não incorporaram a estética televisiva, mas foram pensados dentro dessa perspectiva. São produtos audiovisuais dentro do conceito mais amplo, produzidos visando aos dois veículos (televisão e cinema) e que não se prendem a um ou a outro.

Também nos anos 1990 entram em cena no campo cinematográfico três novos atores, que surgem de uma perspectiva de indústria audiovisual: a Globo Filmes, empresa de produção cinematográfica e braço das Organizações Globo¹³, a O2 Filmes, produtora de filmes publicitários que se lança no cinema e produz filmes incorporando avanços, técnicas e recursos já utilizados na publicidade brasileira, e a Conspiração Filmes, produtora de filmes publicitários e videoclipes, que também utiliza a experiência de mercado para fazer filmes diferenciados. Cada um desses três exemplos daria um estudo à parte, o que não cabe neste artigo, mas vale salientar que, a partir do ano 2000, essas três produtoras são responsáveis pelas maiores bilheterias do cinema brasileiro, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002, O2 Filmes), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003, Globo Filmes) e *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005, Conspiração Filmes).

¹² MPB leva cinema para TV. In: *Jornal do Brasil*, 10 dez. 1993, caderno B, p. 6.

¹³ Sobre a incursão da Globo na área cinematográfica, ver: SIMIS, A. A Globo entra no cinema. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César (Org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.

Embora essas sejam experiências que “deram certo”, o campo cinematográfico como um todo ainda não havia incorporado o conceito de audiovisual nem a ideia de sinergia, como percebemos por meio do discurso político dos cineastas, em especial nos congressos de cinema.

A voz dos produtores – Um campo dividido

Em meio aos avanços e conquistas dos anos 1990, os cineastas perceberam que, para tornar o cinema brasileiro autossustentável, seria necessária sua inserção dentro da indústria audiovisual já consolidada no Brasil (televisão e publicidade), além de maior apoio do Estado. Isso se inicia, no âmbito do Estado, com a Lei do Audiovisual, mas o campo cinematográfico fica mais atento a essa ideia – ou melhor, se posiciona mais claramente – a partir do III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), que propôs a necessidade de uma política audiovisual mais abrangente para garantir a continuidade da produção cinematográfica.

O III Congresso Brasileiro de Cinema foi realizado no ano 2000, em Porto Alegre (RS), e contou com produtores, trabalhadores do cinema, pesquisadores, críticos, exibidores e distribuidores, depois de um intervalo de 47 anos da realização do II CBC¹⁴. O III CBC teve como presidente o cineasta Gustavo Dahl, um dos representantes do grupo do cinema novo, que sempre esteve envolvido na elaboração de políticas cinematográficas, foi diretor do setor de distribuição da Embrafilme e é o autor da célebre frase “Mercado é cultura”¹⁵, defendendo o cinema como fator de identidade nacional, mas que precisa de acesso ao mercado para se realizar.

O CBC elaborou um diagnóstico da situação do cinema no Brasil e elaborou uma agenda mínima para o audiovisual, com as seguintes propostas: revisão do conceito de audiovisual brasileiro, com a incorporação da informática; ampliação da vigência da Lei do Audiovisual por mais 20 anos; criação de um sistema de financiamento direto para documentários, experimentais e estreados; formação de um consórcio de produtoras (cartelas de filmes); articulação com outros setores industriais; investimento na formação de mão de obra especializada; apoio governamental à distribuição, por meio de fundos de investimento; volta do adicional de renda (prêmio em dinheiro para filmes com grandes bilheterias, que vigorou nas décadas de 1960 e 1970); incentivos à abertura de salas de exibição populares; estímulo à integração com a televisão, por meio de cotas de exibição e produção associada; maior controle da pro-

¹⁴ Para um quadro mais abrangente sobre os Congressos Brasileiros de Cinema da década de 1950, ver AUTRAN, Arthur. A questão industrial nos congressos de cinema. In: CATANI, Afrânio Mendes et. al (Org.). *Estudos Socine de Cinema*: ano 4. São Paulo: Panorama, 2003.

¹⁵ DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. In: *Cultura*, v. 6, n. 24, jan.-mar. Brasília, 1977.

dução audiovisual importada; reformulação da lei de cota de tela e maior fiscalização sobre o cumprimento da mesma; e volta de mecanismos de regulação.

Das 69 propostas de ações do CBC, que contemplavam todos os problemas do campo cinematográfico e apresentavam propostas e soluções, vale ressaltar a última: “Defender a exclusividade de captação dos recursos da Lei do Audiovisual para a produção cinematográfica independente”¹⁶. A contradição é gritante: embora se veja no audiovisual a solução para o problema de sustentabilidade do cinema brasileiro, ainda se prega o privilégio do cinema em relação à captação de recursos. Ou seja, o campo cinematográfico utiliza o conceito de audiovisual para alavancar o cinema, mas não se vê esse cinema como parte dessa indústria, e a ideia de audiovisual então fica restrita.

A união dos campos do audiovisual não foi conseguida, conforme pretendiam cineastas e Estado, mas houve uma maior integração entre cinema, televisão e publicidade, principalmente pelos padrões técnicos e estéticos e pela criação de produtoras como a Globo Filmes, a O2 e a Conspiração. A partir de filmes que experimentaram formas mais híbridas, o cinema brasileiro passou a se reconhecer como parte de uma indústria audiovisual, mas esse foi um reconhecimento que se deu por meio das formas, das estéticas e das linguagens e não chegou a uma integração industrial como foi planejado nos congressos de cinema. Para Ismail Xavier, durante a retomada,

o cineasta passa a se reconhecer de forma mais incisiva como parte da mídia que tanto tematiza, peça de um grande esquema de formação da subjetividade. E quando está empenhado na discussão do poder, ressalta o lado invasivo não só da TV ou do cinema estrangeiro, mas também o da experiência que sua prática engendra em seu contato com a sociedade.¹⁷

O caminho da integração

Diferentes campos da prática vêm mantendo diálogo. Esferas do conhecimento são forçadas a interagir sob pena de caducar. A condição tecnológica permite e impõe fusão de modos de produção e categorias até agora restritas e causa grande mudança nas formas de produzir,

¹⁶ RELATÓRIO Final do III Congresso Brasileiro de Cinema. Porto Alegre, 1º jul. 2000. Disponível em: www.congresso-cinema.com.br.

¹⁷ XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 43.

distribuir e divulgar. O quadro pintado pelos teóricos da indústria cultural vem velozmente se modificando. As alterações que o desenvolvimento tecnológico impôs ao rádio, à televisão, à fotografia, ao livro, ao cinema e ao telefone atingem a esfera subjetiva como jamais atingiram, abrindo também novas possibilidades de individuação. Ao mesmo tempo, passa por transformações que se refletem em práticas cotidianas de enorme impacto social, político, teórico e cultural.

Pensar a sinergia, o audiovisual, se faz não apenas necessário, mas essencial neste mundo contemporâneo. É impossível pensar a separação de campos, esferas, saberes e fazeres em gavetas compartimentadas. Daí a importância de analisar a alteração do cinema para o audiovisual, que, embora incipiente, deixa prever que essas mudanças, com restrições, dificuldades de aceitação e recusas, são inevitáveis e já se iniciaram. O futuro audiovisual já chegou, não há como negar. Como negar um dos maiores fenômenos de divulgação como o filme (filme?) *Tapa na Pantera?*

Linguagem

Além da sinergia, há que se pensar ainda na linguagem, até porque a sinergia certamente tem influência sobre a linguagem e na forma de produzir essa linguagem. No sistema digital desenvolve-se uma visão de mundo diferenciada e com conseqüências interessantes, como a possibilidade de trabalho em rede, que permite o trabalho compartilhado. O centro passa a ser seu computador, que se articula com outros computadores. Assim, temos o Creative Commons, o software livre, e, no campo do audiovisual, políticas culturais como o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), que trabalha nessa lógica de rede, afinal, cada DOCTV é feito em uma cadeia produtiva de ações simultâneas que compreende 27 estados.

Por outro lado, se com o surgimento de novas tecnologias, como as novas câmeras portáteis, os negativos mais sensíveis (o que abre a possibilidade de filmar com pouca luz) e o som direto – fruto do desenvolvimento conseguido durante a Segunda Guerra Mundial, graças à necessidade de mobilidade e agilidade para filmá-la –, foi possível produzir outro cinema, o cinema novo, o que virá agora? Em relação à linguagem, especificamente, pode-se dizer que a mudança do fazer cinema para o fazer audiovisual trouxe uma multiplicidade de possibilidades, e a grande dificuldade é saber ser seletivo, estabelecer prioridades para dar conta de uma totalidade em uma sociedade que é múltipla, complexa, diversificada, desigual.

À guisa de uma conclusão

Nas últimas duas décadas, fomos atingidos por uma revolução que é provavelmente maior do que aquela que ocorreu em todo o século XX. Atualmente já vivemos a era digital, em que velocidade e difusão de informação e conhecimento se casam de forma inédita. Vivemos também num mundo em que a liberalização, a globalização e a conglomeração das empresas de comunicação influenciaram e ofuscaram de maneira decisiva os valores culturais, substituindo-os por valores econômicos e financeiros, e mercantilizaram setores que até então haviam permanecido à margem do circuito comercial, como cultura, educação, religião, saúde etc. E, apenas para retomar um conhecido conceito que se atualizou significativamente nesse contexto, a indústria cultural passou a atender (e a controlar) os gostos, os valores e as preferências de cada um e de todos os segmentos do mercado.

Assim, pensando a história tecnológica e econômica do audiovisual, em que o áudio sempre foi pioneiro e indicou caminhos para o vídeo (o fonógrafo precedendo o cinematógrafo, o rádio precedendo a TV, a fita magnética de áudio precedendo a de vídeo, o CD dos sons precedendo o DVD da imagem), hoje, com a substituição do analógico (onda/frame) pelo digital (código binário), as possibilidades de convergência entre música e vídeo, som e imagem ampliam-se tanto nos suportes em que ela é introduzida, e com isso impondo a sinergia, como na linguagem e na produção da linguagem.

Nesse sentido, “cinema” passa a ser associado cada vez mais não ao filme em si, mas a uma forma de ver um filme, ou seja, está cada vez mais associado apenas a um tipo de entretenimento: o ir a uma sala de cinema, o estar em uma sala escura para assistir a um filme, um filme que depois pode ser veiculado em outras mídias e então passa a ser um produto audiovisual, que vai alimentar uma cadeia cada vez maior: aparelhos de DVD, televisão por assinatura, TV aberta, celulares, internet. Produto que tem uma sobrevalorização quando é reapresentado em novos suportes, gerando um enorme fluxo de dinheiro dos consumidores para a indústria e, com isso, um capital cultural significativo para a empresa que possui os direitos de propriedade.

Outra consequência interessante nesse processo que implica uma mudança conceitual está associada ao aumento do número de aparelhos eletrônicos audiovisuais, aumento que exige uma alimentação constante com uma produção audiovisual intensa e incessante e que reverbera no aumento do tempo médio gasto pelo homem para desfrutar de tal produção. A título de exemplo, se nos Estados Unidos em 1950 tínhamos 41 horas por ano por habitante gastas com cinema, em 1996 tínhamos apenas 9,66, mas 1.360 com televisão. No Brasil, em

1950, quase sete horas de cinema e, em 1996, 1.200 horas, na maior parte em outras mídias, não no cinema¹⁸.

Com isso, notamos que no campo da legislação há uma incompatibilidade com o processo acima desenvolvido. Não houve mudança para uma política cultural realmente dedicada ao audiovisual, mas a substituição do termo “cinema” para “audiovisual”, na verdade um eufemismo para incentivar a coprodução com empresas estrangeiras e ampliar a cota de tela para os filmes produzidos em regime de coprodução. Para essa transformação, muitos são os entraves, mesmo quando há consciência de que “os países emergentes devem estar mais unidos”. Conforme apontava o então secretário do Audiovisual Orlando Senna:

Cada país tem que se organizar diante do novo cenário audiovisual que as novas tecnologias e as convergências empresariais e negociais desenharam para nossas vidas. Existe uma consciência da desorganização de nossos países, da falta de preparo do ponto de vista legal e do ponto de vista legislativo para esse novo cenário planetário do audiovisual.¹⁹

É preciso adequar os marcos regulatórios referentes ao audiovisual e suas legislações. Algumas iniciativas nessa direção estão sendo dadas: DOCTV; Sinergia, projeto da América Central e do Caribe insular que trata de desenvolver processos de integração, intercâmbio e capacitação; Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul (Recam), que tenta fazer acordos de codistribuição de filmes entre Brasil e Argentina, definir cotas de tela para a região e facilitar intercâmbios com certificados de nacionalidade para os filmes do Mercosul; e Televisión del Sur (TeleSUR) e Televisão América Latina (TAL), que têm organizado um banco de documentários da América Latina com 3 mil horas de conteúdo audiovisual latino-americano; entre outras.

Mas as críticas em relação à fraqueza do cinema nacional continuam a apontar para políticas que favoreçam a produção de filmes que percorram festivais e ganhem espaço na mídia, mas não políticas que favoreçam sólidos alicerces para que os filmes se tornem um instrumento poderoso e indispensável para o desenvolvimento econômico e se projetem para além das fronteiras audiovisuais nacionais nas mais diversas sinergias, do cinema, TV e vídeo aos videogames/jogos eletrônicos e TVs por assinatura.

¹⁸ Aqui cabe uma observação: se o número de salas de cinema diminuiu em relação a décadas passadas, hoje já assistimos a uma retomada, mas proporcionalmente nunca mais teremos a mesma relação público espectador/população dos anos 1950 nas salas de cinema.

¹⁹ SENNA, O. Novo cinema latino-americano. In: MOURÃO, M. D. (Org.). *Ciclo de Debates 1ª Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo*, 2006. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008. p. 39-40.

Lugares da Cultura na Contemporaneidade: a Pólis

Cleise Campos e Mariella Pitombo

Este artigo tem por objetivo pensar a cidade como palco privilegiado para a concepção das políticas públicas voltadas para a cultura. Pela posição que ocupam na configuração social – sua proximidade com a fonte criadora –, as cidades representam hoje um importante ator social que conforma o campo da cultura na contemporaneidade. O artigo explora o referido tema partindo da tese de que o fenômeno contemporâneo do “renascimento do urbano”, cunhado por Néstor García Canclini, conferiu centralidade às cidades na conformação da esfera cultural, uma vez que elas passaram a aperfeiçoar e a diversificar a oferta de bens culturais e, como consequência, se veem impelidas a repensar seu papel de formuladoras e promotoras de políticas públicas para a cultura. Nesse sentido, o texto traz para discussão o tema do papel dos municípios na conformação de um Sistema Federal de Cultura, chamando atenção para a questão do protagonismo que devem assumir na formulação de suas políticas culturais.

Renascimento do urbano: protagonismo das cidades no ambiente da globalidade

No compasso da reflexão do sociólogo espanhol Alfons Martinell (2003), a cidade pode ser concebida como o lugar privilegiado onde as políticas públicas locais podem fomentar a diversidade e a pluralidade, uma vez que possibilita a convivência das mais diversas formas de expressão. É no ritmo pulsante, caótico e frenético que movimenta as cidades que brotam variadas e ricas manifestações e expressões artístico-culturais. A pólis, então, é o lugar, o espaço onde se dá ao vivo a cultura. Portanto, as cidades, entendidas aqui como locus onde se desenvolve uma complexa trama de relações sociais desiguais, constituem-se em terreno fértil para o desabrochar dos processos criativos humanos e de experiências de coesão social singulares.

Na contemporaneidade, a configuração das cidades vem sofrendo profundas reformulações em meio aos intensos fluxos e refluxos socioculturais, políticos e econômicos engendrados pelo processo de globalização. As cidades já não podem ser pensadas como espaços monolíticos, homogêneos, delimitados, mas sim, como sugere Canclini (2007, p. 153), “como espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional”.

O reordenamento do tecido urbano pelo qual algumas cidades têm passado (principalmente metrópoles e centros urbanos de grande porte) realiza-se alinhado ao compasso do capitalismo contemporâneo, que, por sua vez, se sustenta numa lógica de remuneração do capital não mais pautada no sistema produtivo industrial, mas sim num regime que David Harvey (1993, p. 166) chamou de acumulação flexível do capital. Um processo de mudança de paradigma de produção do qual destacamos, entre suas várias características, aquela que se refere ao declínio das indústrias extrativo-manufatureiras, na contrapartida da ascensão das indústrias de serviços e da autorremuneração do capital. Nessa nova dinâmica, favorece-se a conformação de uma economia voltada para a produção de bens simbólicos, tendo na eclosão das indústrias culturais e do turismo sua marca mais sonante.

A mudança de perfil da acumulação do capital somada à expansão das redes tecnológicas de informação e comunicação e à intensificação dos fluxos, seja de pessoas, seja de capital ou de informação, possibilitou a evidência da questão em torno da diferenciação. Ou seja, no rastro dessas transformações, as heterogeneidades sociais, os diferentes “modos de vida” espalhados nos mais diferentes quadrantes do globo ganham relevo e se ajustam à lógica de reprodução do capital contemporâneo. Toda essa espiral de mudanças contribuiu significativamente para a conformação de uma teia social específica, na qual o comércio das “diferenças” ganha relevância, expressando-se como um dos vetores mais importantes para a conformação do que hoje se chama de economia simbólica. Tal contexto permite um tratamento especial de temáticas voltadas para a questão das identidades (étnicas, de gêneros, sexuais, geracionais) e da diversidade cultural. Nesse compasso, um amplo espectro abriu-se para conexões inusitadas entre capital e modos de vida considerados “tradicionais”, trazendo à tona uma importante temática que gravita em torno da questão cultural, qual seja: a ressignificação de memórias coletivas, materializada no desenvolvimento de projetos voltados para a revitalização e salvaguarda de patrimônio material e imaterial, resgate de tradições populares, comércio de artesanato e congêneres.

Nesse cenário palpitante para a cultura, uma pluralidade de agentes interessados em promover ações nesse setor específico insere-se na configuração da esfera da cultura – que, por sua vez, ganha dimensões cada vez mais dilatadas. Ao lado de atores clássicos, como os Estados nacionais, uma série de novos agentes passa a empreender ações e projetos sistemáticos voltados para o campo da cultura. Entre eles destacam-se os organismos supranacionais, empresas dos mais variados ramos de atividade, a sociedade civil, redes culturais e as cidades – foco especial de nosso interesse.

Em meio às mudanças na conformação das hierarquias que compõem a esfera da cultura, a cidade aparece hoje como um importante ator social que conforma o campo da cultura na contemporaneidade. Especular sobre o status das cidades como atores sociais que pro-

movem políticas de cultura nos remete de imediato para a questão contemporânea sobre o fenômeno que Néstor Canclini (2007) cunhou de renascimento do urbano. Ao refletir sobre o modo como a globalização vem redefinindo a própria ideia do que antes se entendia como lugar, o antropólogo argentino suscita questões instigantes sobre a recentralização das cidades nos processos sociais contemporâneos.

Em várias cidades presencia-se hoje um processo de desindustrialização na contrapartida da ascensão das atividades ligadas ao setor terciário, como o turismo e o lazer. Segundo Canclini (2007, p. 160), no ambiente da economia globalizada, as grandes cidades tornam-se enclaves que articulam dispositivos de gestão, inovação e comercialização em escala transnacional, num compasso em que se transformam em centros de serviços mais que de produção industrial. Na esteira dessa mudança, singularidades e tradições dos locais são acionadas como símbolos de diferenciação, seja pelas agências estatais que implementam políticas cada vez mais sintonizadas com essa tendência, seja pelos conglomerados econômicos ocupados em produzir e comercializar bens culturais, acabando por se tornar fatores do próprio desenvolvimento das cidades. Na medida em que promove a inscrição das culturas tradicionais no circuito transnacional de comercialização dos bens simbólicos e de diversão, entretenimento-turismo comparece como sistema estruturante das condições de produção e consumo de lazer, comportando-se como esfera constitutiva da experiência cultural da condição moderna (FARIAS, 2001).

Se o processo de globalização estimulou de um lado a reconfiguração do urbano, conferindo a uma diversidade de cidades uma moldura de lugar voltado para o consumo cultural, tal processo estimulou paralelamente uma acirrada competitividade entre esses centros, tendo na atividade turística seu ponto aglutinador de interesses. Na ânsia de moldar suas paisagens aos desígnios da exigente sociedade de consumo contemporânea, as cidades vocacionadas para o lazer e o turismo (ou as que se empenham para tal) empreendem uma verdadeira disputa para atrair investidores (geralmente do ramo imobiliário-hoteleiro e de entretenimento) e recursos, tendo em vista a multiplicação de seus índices de visitação turística e, por conseguinte, uma maior geração de riquezas e desenvolvimento econômico.

O sociólogo português Augusto Santos Silva (2000, p. 127) faz uma importante observação sobre esse espírito competitivo que algumas cidades portam na atualidade quando se debruça sobre a análise das políticas culturais de alguns municípios de Portugal. Diz o autor:

Nos anos recentes, à medida em que surgem novas oportunidades de concertação a escalas supra-locais, cresce ao mesmo tempo a importância estratégica dos jogos de cooperação/competição entre cidades e regiões. Fazer valer uma cidade, potenciar sua

afirmação em contextos geo-políticos mais largos, constitui um objectivo incontornável para quem quiser retirar dividendos quer do ponto de vista simbólico, quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista económico: por exemplo para defender ou conquistar vantagens relativas, na rede da administração estatal, para defender ou conquistar atractividade, perante investimentos públicos e privados, a fixação de grupos sociais qualificados, ou vários tipos de turismo.

Um exemplo próximo e que ilustra tal estratégia é a política de modernização cultural e turística implementada pelo grupo político que liderou o governo do estado da Bahia nos últimos 15 anos¹. Fazendo confluír as agendas da cultura e do turismo num único órgão administrativo – a Secretaria da Cultura e Turismo –, o governo baiano, ligado ao grupo carlista, promoveu a política cultural em sintonia muito próxima da política de turismo. Tal estratégia de revigoração do turismo e da cultura esteve assentada, sobretudo, numa agenda liberalizante de administração pública, pautada num processo que contribuiu para a diminuição da intervenção estatal na economia ao mesmo tempo em que abriu espaço para que o capital privado, bem como as agências de financiamento transnacionais, pudesse ocupar papel de destaque na efetivação de sua política. Inúmeros foram os benefícios fiscais de que o governo lançou mão para atrair investidores, emblematizando, assim, a disputa fiscal entre os estados brasileiros na busca por inversões de recursos, sobretudo, dos grandes conglomerados económicos do ramo da hotelaria. Tal política catapultou, por exemplo, a Bahia do oitavo lugar, posição que ocupava no fim dos anos 1980 no ranking nacional de visitação turística, para o segundo, no início da década de 1990. Além disso, sua estratégia de ação fez exportar os moldes de sua festa mais popular – o Carnaval – não só para outros estados da federação brasileira, mas também para fronteiras além-mar (VIEIRA, 2004).

Processos de intervenção urbana similares ao relatado acima vêm sofrendo muitas críticas, principalmente por parte da elite intelectual. Trabalhos como os de Manuel Castells e Jordi Borja, Canclini e Paola Berenstein apontam alguns aspectos negativos (económicos, sociais e culturais) desse fenómeno contemporâneo. Assumindo diferentes denominações (gentrificação, musealização, culturalização, patrimonialização etc.), tais processos, segundo seus críticos, acirram a tendência de homogeneização, uniformização e padronização da paisagem urbana, transformando as cidades em verdadeiros cenários, num compasso em que tanto a cultura como a cidade passam a ser consideradas mercadorias no ambiente contemporâneo da economia globalizada (JACQUES, 2008). Néstor Canclini (2007, p. 155), por sua vez,

¹ Esse grupo político esteve no comando do governo da Bahia desde o início da década de 1990. Sobre as políticas culturais desenvolvidas por ele, ver: VIEIRA, Mariella Pitombo. *Política cultural na Bahia: o caso do FazCultura*.

indaga quem são os verdadeiros beneficiados pelo desenvolvimento de enclaves urbanos ultramodernos e revitalizados, principalmente quando analisa a especificidade sociocultural e económica das cidades periféricas. Para o autor, o fenómeno da espetacularização do urbano não consegue maquiar cenários menos palatáveis de desigualdade económica e exclusão social, que hoje compõem a paisagem da maioria das cidades ao redor do globo. Ao contrário, acentua a ambiguidade típica do processo de globalização.

O papel das cidades na formulação de políticas públicas

Ora, se o processo de reordenamento da paisagem urbana ocasionou uma transformação simbólica e visual de algumas cidades do mundo, trazendo a reboque efeitos colaterais como a homogeneização estética, por outro lado tal tendência fez reacender as luzes sobre o papel das cidades no cenário político internacional, fazendo com que espaços antes reservados aos Estados nacionais e aos organismos supranacionais fossem também preenchidos por células sociais de menor escala, quais sejam: as cidades.

Nesse caudal de mudanças, as cidades passam a assumir um papel importante como formuladoras e promotoras de políticas culturais e, nesse compasso, o local começa a ser redescoberto. Daí as cidades repensam seu dia a dia e, concomitantemente, suas políticas. As novas administrações estimulam um aperfeiçoamento e uma diversificação da oferta cultural. Como enquadrar as ações desenvolvidas no âmbito da cultura por uma cidade como Barcelona, por exemplo, senão associando-as a um processo mais amplo de modernização cultural? A visibilidade de suas políticas culturais extrapola uma possível subsunção político-económica de suas ações à dimensão regional (a Catalunha) ou nacional (a Espanha).

Mais do que nunca, o diálogo entre as três esferas de poder precisa ser intensificado, numa atitude de trocas e ações transversais: as cidades – como protagonistas – interagindo e intercambiando com os governos estadual e federal; estes, por sua vez, dando norte e traçados das políticas, fruto da implantação do Plano Nacional de Cultura e da reorganização dos Conselhos de Cultura, por exemplo.

Evidentemente que tal autonomia, ainda que relativa, depende dos específicos contextos socio-políticos e económicos das diferentes regiões e centros urbanos. No entanto, há que se destacar a tendência de descentralização administrativa que vem caracterizando as gestões públicas – processo esse que confere maior grau de independência aos municípios, bem como garante um maior aporte de recursos carreados pela administração central a essas unidades administrativas.

A implantação de políticas públicas de cultura nas cidades, priorizando ações de longo prazo, serviços culturais permanentes e com alta participação da sociedade, é a garantia da prática do fazer cultural, do acesso irrestrito aos bens culturais pela sociedade, mantendo ações independentemente do tamanho desta ou daquela cidade, de sua condição econômica ou geografia privilegiada, de sua beleza natural ou retrato periférico, de seu natural “talento” para o turismo ou gastronomia atraente (medidas de sedução na chamada “economia da cultura”, quando passam a atuar em conjunto cultura e turismo, cultura e lazer, cultura e...), operando com planejamento, garantindo o protagonismo do poder público, dialogando com o segundo e o terceiro setores. É a pauta que se coloca em tantas cidades que hoje se redescobrem nesse novo papel, ocupando outro espaço nas geografias políticas e territoriais.

Tal movimentação tem sido prioridade em alguns municípios “antenados”, aqueles que perceberam o tamanho e a participação da cultura no desenvolvimento local, aqueles que compõem equipes técnicas e capacidades², aperfeiçoando pessoal para a área, para “gestar” a cultura (cada vez mais uma necessidade para dar cabo da “nova pauta cultural”), numa inédita atenção à política cultural nas administrações públicas, ainda que pela reconfiguração quase “imposta” pela própria sociedade ou mesmo pelo novo desenho nacional apontado pelo Ministério da Cultura (MinC). Pensar a cultura nos recentes 20 anos, contextualizando as ações propostas pelo ministério junto com os estados e os municípios brasileiros, traz para a pauta da gestão cultural o nascedouro das ideias: a pólis. É da célula que se forma o corpo. Cidades versus estados versus Brasil versus mundo. Qualquer política cultural deve existir com base nesse olhar. E estar voltada para este *local*: a cidade.

Na contramão, algumas ainda “vivem” a cultura em tempos de passado, não localizando em suas estruturas administrativas os eixos de trabalho e ação, linhas de execução, efetivação de programas, justamente pela ausência de definição da política cultural ou, ainda, sob a ótica da cultura sendo pensada como um conjunto de práticas ou eventos artísticos, com a reprodução de conhecimentos que pouco influenciam no embate ideológico e na ação cotidiana de uma política. A criação de condições para o desenvolvimento de uma cidadania cultural, conseguindo elaborar programas que permitam democratizar, potencializar, descentralizar e pautar a cultura como questão de Estado, estabelecendo novas relações na prática corrente dos chefes de Executivo (quer pelas urgências que se apresentam nas listas de prioridades das administrações locais, quer pela posição sem conteúdo que destinam à cultura, numa sucessiva repetição de “sem”: sem espaço, sem verbas, sem orçamento, sem equipe, sem impor-

² Sobre a experiência da Comissão Estadual dos Gestores de Cultura do Rio de Janeiro (ComCultura/RJ) nos recentes oito anos, que trata da capacitação de gestores e trabalhadores de cultura, ver páginas 9 e 215 em: CAMPOS, Cleise; LEMOS, Guilherme; CALABRE, Lia. *Políticas públicas de cultura do Estado do Rio de Janeiro: 2003-2005*. Rio de Janeiro: Uerj/Rede Sirius, 2007.

tância...), é a ação a ser garantida, fruto de tais constatações, com a implantação de políticas culturais nesse local primeiro, as cidades.

Assim, está posto que: ações do Ministério da Cultura ou de entes federados não chegam a definir o quadro local, o fazer e o pensar a cultura localmente, se não forem protagonizadas pelas próprias cidades, pela pólis. É ela, a cidade, que localiza suas diferenças (não apenas físicas, mas aquelas que tratam do social, do humano) onde se identificam as veias partidas, as divisões de classe e lutas sociais, a radiografia mais detalhada, o retrato mais fiel do que ela realmente é: uma cidade sempre tem outras “cidades” dentro de si.

Diante desse breve panorama, pode-se concluir que as cidades figuram entre os atores emergentes que vêm dilatando os contornos da esfera cultural. Promovendo ações e programas para além das fronteiras nacionais, esses agentes engatam-se à tendência global de uma demanda cada vez maior por bens imateriais, pelo poder local, pela identidade, pela memória de cada lugar.

Boa parte das cidades brasileiras se movimenta para acompanhar o cenário recente das últimas duas décadas, desencadeado por essa percepção em relação ao lugar central que a cultura ocupa na experiência social, configurando-se como elemento mediador entre o universal e o singular, entre o global e o local. Como pensar a cultura num estado amplo, fazer projeções e tratados sem pontuar seu lugar primeiro? Costurar redes que integrem tais ações no campo das ideias e das “relações exteriores” é dimensionar a cultura do micro para o macro, é tratar memória e identidade nos tempos de globalização, de multiculturalidade, da revolução da comunicação tecnológica (matérias que dão conta de outra pauta de reflexão: a desinformação a serviço da não cultura).

Como ilustra Néstor Canclini (1999, p. 178): “Las acciones culturales que los Estados pueden desarrollar en medio de la globalización no se agotan en las industrias culturales y los organismos internacionales; pueden lograr resultados específicos en las ciudades y las fronteras estratégicas donde las naciones interactúan con lo global”. Assim, podemos pensar em Salvador, São Gonçalo, Barcelona, Tatuí, Campinas, Macaé, Paris, Governador Valadares, Varre-Sai, São José do Alto, Maricá, São Paulo, Maceió, Montes Brancos, Casimiro de Abreu, Maragogi, Lisboa e tantas outras cidades: megacapitais, pobres ou periféricas, metropolitanas desestruturadas, interioranas ou ribeirinhas, que estaremos tratando e vendo a cultura no marco dos direitos humanos³, onde a conquista nunca se deu de forma tranquila. As conquistas estão sempre sujeitas a avanços e recuos, marchas e contramarchas, adesões e constatações.

³ Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948), em seu artigo 27, complementado pelo artigo 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966), onde se afirma que “toda pessoa tem direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”.

Não existe um modelo ou uma forma de gestão cultural, mas se pode conhecer esta ou aquela experiência, surgindo daí inspiração para sua ação local (que, por sua vez, tem características e especificidades próprias, história e potencialidades), onde a pólis é o alvo de ação prioritária, com papel estratégico para a adoção desta ou daquela política cultural, estando o cidadão ali (criador primeiro da cultura, e não apenas um espectador), perto e próximo, como sugere a Agenda 21 da Cultura (Fórum Universal das Culturas, Barcelona 2004), participando ativamente dessas ações, em que uma nova perspectiva cultural seja realidade nos projetos da cidade, ou melhor, a cultura como projeto de cidade.

O que temos é o tempo da travessia. As pontes estão sendo construídas e isso aponta, justamente, para o avanço: estar a caminho “de”. Essa travessia, trazendo a soma do tempo, faz dessa ação presente uma atitude com vistas ao futuro, ao que está além, com possibilidade de ações mais certeiras e concretas, com eixos, tendo a conta do passado (recente que seja) para permear tal fronteira do tempo, saindo do subjetivo e eventual, dirigindo o olhar para a cultura nossa de cada dia.

As cidades estão se redescobrimo: uma visita no fim de tarde a uma praça local atesta isso.

Referências bibliográficas

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CAMPOS, Cleise; LEMOS, Guilherme; CALABRE, Lia. *Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro: 2003-2005*. Rio de Janeiro: Uerj/Rede Sirius, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena; FARIA, Hamilton. Uma opção radical e moderna: democracia cultural. In: *Polis*, n. 12. São Paulo, 1993.
- FARIAS, Edson. *Ócio e negócio: festas populares e entretenimento – turismo no Brasil*. Tese de doutorado em ciências sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp, Campinas, 2001. 511 f.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. Cenografias e corpografias urbanas: espetáculo e experiência na cidade contemporânea. In: *Observatório Itaú Cultural*, n. 5, p. 45-57, 2008.

MARTINELL, Alfons. Cultura e cidade: uma aliança para o desenvolvimento – A experiência da Espanha. In: *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília: Unesco, 2003. p. 178-192.

MINISTÉRIO da Cultura. 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005-2006. Estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Brasília: MinC/SAI, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A globalização e as ciências sociais*. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Augusto Santos. *Cultura e desenvolvimento*. Estudos sobre a relação entre ser e agir. Oeiras: Celta, 2000.

VIEIRA, Mariella Pitombo. Política cultural na Bahia: o caso do FazCultura. Dissertação de mestrado em comunicação e cultura contemporâneas. Facom/UFBA, Salvador, 2004. 240 f.

As Lonas e a Lama: Coletivismo e Ação no Rio de Janeiro e no Recife

Rejane Calazans e Márcia Ferran

Na década de 1990, um exemplo da intensificação da preocupação com o meio ambiente e da intensificação da participação da sociedade civil foi a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, mais conhecida como ECO-92 ou Rio-92. A ECO-92 contou com a participação da sociedade civil e conferiu projeção internacional ao Rio de Janeiro, por ter sido sediada nessa cidade. No entanto, a presença dessa conferência na cidade ultrapassou seu término, no dia 14 de junho de 1992. Em paralelo aos desdobramentos especificamente “ambientais”, um fato passou despercebido da grande mídia na ocasião: a reivindicação das lonas de cobertura remanescentes da conferência por produtores culturais. Dava-se início, então, ao que viria se transformar no Projeto Lonas Culturais, em cogestão das ONGs locais com a Secretaria Municipal de Cultura.

Na mesma época em que os subúrbios cariocas se mobilizavam para implementar as lonas culturais, jovens moradores dos subúrbios recifenses criaram a chamada cena mangue. Inspirados no mangue, considerado um dos ambientes de maior biodiversidade do planeta, os chamados “mangueboys” promoviam festas no bairro do Recife Antigo com o intuito de animar a cidade.

As lonas culturais, no Rio de Janeiro, e a cena mangue, no Recife, foram ações coletivas que surgiram por iniciativa da sociedade civil. Posteriormente, ambas as iniciativas foram incorporadas pelo Estado como políticas públicas. Foram ações que conseguiram transformar a perversidade da condição de estar acêntrico em modelos de gestão e produção cultural.

Lona cultural e participação: na contramão do espetáculo

As pistas para a compreensão do Projeto Lonas Culturais, da prefeitura do Rio de Janeiro, podem ser dadas pelas palavras-chave contidas nos objetivos gerais do projeto: “artistas locais”, “ganho social” e “a cultura como instrumento de transformação social” (o subtítulo do projeto). Apesar de o Rio de Janeiro ser uma das principais cidades de movimentação cultural do país, a vida cultural carioca concentra-se no centro e na Zona Sul. Assim, os subúrbios cariocas po-

dem ser considerados periféricos não apenas pela concentração de populações carentes, mas também pelo menor acesso aos serviços da cidade, incluindo aí o circuito cultural.

A condição periférica dos subúrbios é percebida por seus moradores pela necessidade cotidiana de maiores deslocamentos na cidade. A construção dessa percepção torna-se um dos alicerces da afirmação de uma identidade que está intrinsecamente relacionada a hábitos e modos de viver nesse espaço específico. Em outras palavras, ao modo de apropriação do espaço. Essa identidade suburbana, longe de ser diluída, emerge como movimento de resistência e diferenciação cultural.

Uma intensa e constante dinâmica apresenta-se como traço contemporâneo em contraste com a permanência das classes sociais e de valores longamente estáveis de sociedades anteriores. Graças a essa dinâmica, na qual novos arranjos se estabelecem misturando valores distintos, não se pode mais falar nem de uma cultura de elite nem de uma cultura popular como homogêneas.

Testemunhamos na vida cultural dos subúrbios cariocas o “fenômeno da diferenciação” citado por Gilberto Velho, derrubando uma pressuposta divisão nítida, ou um campo “puro” e intocado¹, da cultura popular. Assim, nesses subúrbios convivem as formas “populares” (tais como baloiros, festival de dança de quadrilha, samba, festas religiosas dos padroeiros) e novos repertórios e estéticas que não têm necessariamente raízes no local. Esse fenômeno alude à presença da indústria cultural e também dos agentes mediadores nos subúrbios que, além de fazerem parte do “universo” das lonas, circulam na cidade como um todo. Podemos considerar as interações abrangidas pela sociabilidade no caso das lonas como características da sociedade complexa contemporânea (VELHO, 1994), em que, além da categoria inclusiva bairro e vizinhança (no caso a suburbana), “registravam-se circulação, interações sociais associadas a experiências, combinações e identidades particulares, individualizadas”. Esse fenômeno está aqui inserido num “campo de possibilidades” socioespacial estabelecido pela oposição centro-periferia, uma vez que a própria articulação do problema parte da constatação inicial, tanto por parte das ONGs quanto por parte da Secretaria Municipal de Cultura, da concentração de equipamentos culturais na área central em oposição à sua total carência na periferia. Ou seja, trata-se de uma dimensão própria do urbano, em que, segundo aquele autor, estaríamos lidando com duas vertentes: “unidade” e “fragmentação”, cuja relação dialética contribui para a análise de experiências fortemente relacionadas à vida nas metrópoles.

¹ Nesse sentido, Hermano Vianna (1988), num estudo recente sobre festas e estilos de vida metropolitanos, apresenta o fenômeno da música funk e dos bailes nos subúrbios cariocas e conta como essa manifestação, hoje maciçamente identificada como “suburbana”, teve suas primeiras aparições na Zona Sul carioca, mais especificamente no Canecão, no início dos anos 1970. Fica claro que, apesar da dificuldade financeira dessas camadas, tão distantes da fonte norte-americana de discos de funk, esse estilo musical ganhou a adesão de jovens das “camadas populares”. Por meio de uma abordagem antropológica, o autor chama atenção para a diversidade cultural de uma metrópole como o Rio de Janeiro, colocando em xeque as teorias “puristas” da cultura popular e advertindo que a indústria cultural não tem apenas efeito homogeneizador.

Da conjunção entre identidade suburbana, efeitos da indústria cultural e processos cotidianos de mediação cultural no espaço da cidade surge um crescimento “contagante” entre subúrbio e centro.

O Projeto Lonas Culturais “carrega a bandeira” de “instrumento de transformação social”, deflagrando uma multiplicidade de associações simbólicas e de papéis, acionados em graus diferentes pelo poder público e pelas ONGs. Para o poder público, a visão desse instrumento se reveste de uma concepção utilitarista da cultura como serviço social, concepção esta assumida também por alguns coordenadores de ONGs. Ao se propor como “instrumento de transformação social”, o projeto se insere em medidas compensatórias do Estado, as quais pressupõem uma premência de mudança na periferia carente e violenta. Nesse sentido, podemos remeter àquela tendência mundial na qual as políticas culturais servem a propósitos econômicos, sociais e espaciais buscando reverter ciclos de ostracismo e depressão econômica, assim como controlar a violência urbana.

As estratégias desses produtores culturais pode nos remeter também a Guy Debord. Como estava claro na crítica desse autor, a sociedade do espetáculo só legitima e toma como fato aquilo que é espetacularmente midiático. Aparecer nos jornais significa existir para essa sociedade. Nesse contexto, do qual cada ONG tem maior ou menor consciência, a opção pelo “cultural” também referenda sua ação, concedendo-lhe distinção e “poder simbólico” (BOURDIEU, 2000). Assim, na falta de outros valores reconhecíveis para a atração de um espaço na cidade, ou seja, sem patrimônio material ou patrimônio edificado, essas ONGs buscam vincular aos subúrbios aquilo que é caracterizado por Bourdieu como o conceito de “capital cultural”², que tem passado a atuar como importante alavanca dentro das economias locais, articulando indústria cultural e turismo e indicando processos de acumulação baseados no valor calculável e convertível da cultura. Bourdieu, segundo Featherstone (1995, p. 148), “diferencia três formas de capital cultural: corporificado (estilos de vida); objetificado (bens culturais como pinturas, livros, edifícios e patrimônios históricos etc.); e institucionalizado (como por exemplo qualificações educacionais)”. Poderíamos relacionar o potencial das lonas culturais como “capital cultural objetificado”. A lona cultural tem, assim, uma função social e econômica, do mesmo modo que os grandes centros culturais no centro da cidade têm uma função predominantemente econômica.

Bairros como Bangu, Realengo e Anchieta, no Rio de Janeiro, são exemplos marcantes de “lugares-problema”, onde a construção da lona cultural é investida de uma função social por parte do poder público, no sentido também de “controle”. Na medida em que se passou a controlar a frequência de grupos sociais “marginais”, eliminando-se a imagem de “lugares-

² Segundo Featherstone, esse conceito estaria em BOURDIEU, P. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. G. (Org.). *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Nova York: Greenwood Press, 1987.

problema”, percebe-se uma função de “ganho social”, nas palavras dos objetivos do projeto da Secretaria Municipal de Cultura. No limite, essa exacerbação do caráter controlador, que pode ser assumido por experiências de conjugação entre “política urbana” e “política cultural”, tenderia justamente a eliminar as chances de uma verdadeira revitalização.

Fica a provocação: essa obsessão política de recriar o vínculo social acabaria se resumindo a uma estratégia de “polícia cultural”?

Essa crítica ao potencial de “polícia” é importante no nosso caso, na medida em que o sucesso do Projeto Lonas Culturais trouxe bastante visibilidade às ações da Secretaria Municipal de Cultura, que alardeou os “ganhos sociais” como referendo de sua política cultural, em encontros de organismos internacionais, tal como o evento Metropolis, na França, no ano 2000.

De acordo com a programação apresentada, percebemos que há uma mistura de valores e estilos. O destaque são os shows, que sublinham o papel da linguagem musical como a mais facilmente assimilada e aglutinadora nas camadas populares³. Intercalados entre os shows são organizados eventos locais, específicos de cada lona.

Isso posto, talvez seja o caso de repensar o sentido de revitalização espacial e transformação social, que no caso das lonas culturais, na verdade, não acontecem por ter sido assim definido numa política cultural, mas sim graças a uma rede de mediação cultural que, por ter raízes no local, deflagra processos de apropriação intensa do espaço, exercendo uma forma de “controle” não predeterminada e muito mais efetiva, já que legitimada coletivamente por meio do valor simbólico das atividades artísticas.

O indivíduo artista e morador do subúrbio situa-se como um “ponto de interseção entre diferentes mundos”, na citação de Simmel por Gilberto Velho. Ainda sob a luz desse autor, cabe relacionar o fenômeno de “negociação da realidade”, em que a “própria ideia de negociação implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade”. A noção de identidade surge em seu discurso indicando um forte sentimento de pertencimento a um lugar. Assim, a identidade “suburbana” age como aglutinadora e articuladora de um grupo artístico e social.

A produção de significados simbólicos tem sido acompanhada por um reconhecimento do potencial das lonas culturais por agentes sociais envolvidos em diferentes escalas do cenário político. Testemunho desse “poder simbólico” (BOURDIEU, 2000) auferido pelas lonas foi concedido no período da campanha política em 2000, quando vários candidatos a vereador, de

³ Esse elemento foi devidamente estudado por Travassos (1997) quando abordou os estudos etnográficos de Mário de Andrade sobre canções populares. Do mesmo modo, estilos populares na sociedade carioca e brasileira vêm sendo estudados na música pelo antropólogo Hermano Vianna.

partidos diversos, buscaram associar sua ação às lonas culturais. Esses pretensos “padrinhos” das lonas na verdade buscavam legitimidade por meio da visibilidade que elas alcançaram e de sua imagem positiva de “instrumento de transformação social”.

Por meio do equipamento cultural lona e das atividades que ela possibilita, a sociabilidade artística promove a ressignificação de espaços (como o do parque em Vista Alegre), substituindo a sociabilidade “marginal” das drogas e deflagrando processos de apropriação do espaço por quantidade e diversidade maiores de pessoas.

Cena mangue: uma parábola na lama

Em 26 de novembro de 1990, o *Jornal do Commercio*, de Pernambuco, informou que o Recife era considerado a quarta pior cidade do mundo para viver⁴. Um anúncio como esse não passou despercebido por um grupo de amigos que, inspirados na lama dos manguezais, criaram a cena mangue, cuja imagem-símbolo era uma parábola enfiada na lama. A condição de quarta pior cidade do mundo foi vista pelo grupo como um símbolo da decadência urbana que eles vivenciavam cotidianamente.

Esse grupo de amigos se reuniu em torno da “[...] paixão pela música e uma insatisfação com o que era produzido no Brasil em termos de cultura pop, especialmente em Pernambuco [...]” (L.). Seu núcleo base era constituído por duas bandas: Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Na tentativa de burlar o marasmo que impregnava o Recife, esses amigos mantinham encontros assíduos, quase diários, durante os quais ouviam música e trocavam informações. Diante da falta de recursos, juntavam dinheiro para comprar discos e revistas. Não apenas a compra era partilhada, mas os discos também eram ouvidos coletivamente, e não exclusivamente por aqueles que integravam o grupo. As festas organizadas pelos idealizadores da cena mangue eram momentos privilegiados para a socialização das descobertas musicais. Organizadas coletivamente, elas não eram restritas ao grupo, mas abertas a todos que desejassem participar. Essas festas aconteciam prioritariamente no bairro do Recife Antigo. Na época em que se começou a organizar festas nesse bairro, aproveitando os baixos custos de aluguel de velhos prostíbulos, o Recife Antigo era um bairro decadente e abandonado pelo poder público.

⁴ De acordo com pesquisa do Institut Population Crisis Committee, de Washington, conforme publicado em 26 de novembro de 1990 no *Jornal do Commercio* de Pernambuco

É preciso salientar que o Recife Antigo é um bairro portuário, com localização geográfica peculiar, conforme foi apropriadamente demonstrado por Rogério Proença Leite nos seguintes termos:

Não se passa pelo Bairro: vai-se a ele. Sua localização no extremo leste da cidade, em uma ilha, quase o desloca dos fluxos rotineiros do andar pelo centro do Recife. É fácil evitar o Bairro, sem transtornos e prejuízos a qualquer itinerário: as vias axiais não impõem um trajeto que obrigue uma passagem pelo Bairro, ainda que fugidia ao olhar da velocidade. (LEITE, 2002, p. 122)

Foi esse velho bairro portuário, com sua má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, que os magueboys escolheram para concretizar seus sonhos de agitar a cidade. Posteriormente à movimentação promovida pelos magueboys no Recife Antigo, esse bairro foi escolhido como ponto de partida para um amplo processo de revitalização empreendido pela prefeitura do Recife. A revitalização visava promover o enobrecimento do bairro em um processo conhecido como *gentrification*, ou seja, a implementação de intervenções urbanas como empreendimentos que elegem certos espaços da cidade e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados, cujas mudanças nos significados de uma localidade histórica fazem do patrimônio um segmento do mercado. Tal processo de enobrecimento tanto pode se referir à reabilitação de casarios antigos como pode englobar construções totalmente novas. No entanto, inicialmente os sentidos conferidos ao bairro pelos promotores da cena mague não foram incorporados no processo de *gentrification*. O local escolhido para o início do processo de revitalização não foi aquele que era ocupado pelos magueboys, mas outra porção do bairro, o entorno da Rua do Bom Jesus, que foi denominado polo do Bom Jesus (LEITE, 2002).

À revelia do processo de revitalização do bairro, sem ser planejado ou incentivado, com um caráter espontâneo, o polo Moeda conquistou força e visibilidade que não puderam ser ignoradas e passou a ser um polo de animação alternativo dentro do bairro do Recife Antigo. O polo Moeda permaneceu como um elo de continuidade de certas práticas e sentidos que já existiam antes da revitalização. O lazer na Rua da Moeda surgiu como um catalisador de manifestações culturais alternativas, por vezes ligadas à periferia da cidade ou pretendendo essa ponte. Foi um espaço construído, inclusive, pelo discurso contra a prática e a estética da cultura oficial. Essa “alternatividade” significa, entre outras coisas, códigos de sociabilidade, comportamentos e linguagens (visuais, sonoras e corporais) específicos (OLIVEIRA, 2006). Tais significações, que diferem daquelas operadas pelas políticas urbanas, podem ser definidas

como contraúso e contribuem para uma diversificação dos sentidos dos lugares. Essa polissemia dos lugares é constantemente – mas não invariavelmente – subsumida pelas políticas oficiais de patrimônio, que estriam os centros históricos como “reliquias” (LEITE, 2002).

É interessante marcar que a não incorporação do polo Moeda ao processo de enobrecimento implementado pela prefeitura do Recife implicou um contraenobrecimento daquela parte do bairro do Recife Antigo. Não apenas porque a Rua da Moeda e suas cercanias não foram alvo do processo de *gentrification*, mas, sobretudo, porque ali foi configurado um espaço de resistência. De acordo com Rogério Proença Leite, as experiências de sociabilidade que se desenvolviam no polo Moeda, em sentido oposto ao que acontecia no polo do Bom Jesus, pareciam, em geral, ter pouco vínculo com a dimensão propriamente econômica do consumo. As pessoas que o frequentavam pareciam estar ali pelo que aquele espaço significava. As diferenças, que se codificavam em cada gesto, roupa e adereço, tornavam mais fluidas as fronteiras simbólicas que separavam as pessoas, permitindo interações múltiplas (LEITE, 2002).

A incorporação do polo Moeda no processo de revitalização não significou uma adequação da cena mague aos intentos da prefeitura, mas sobretudo um reconhecimento da ocupação espacial implementada pelos magueboys. A ocupação do polo Moeda pelos magueboys pode ser pensada como uma ação política vernacular. Tendo como referencial teórico as abordagens de Sharon Zukin e Michel de Certeau (ZUKIN, 1995; CERTEAU, 1994), Rogério de Proença Leite observou que a política vernacular que ocorre no contexto urbano promove uma re-apropriação e uma qualificação dos espaços por meio das chamadas trajetórias táticas, ou seja, dos percursos temporais dos destituídos de poder e de um lugar que lhes seja próprio. Tais trajetórias táticas podem ser entendidas como percursos vernaculares, ou seja, daqueles destituídos de poder, no interior das “paisagens de poder”. Assim, quando associadas à dimensão espacial do lugar que as transforma em vernaculares, as táticas constituem-se em um contraúso capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, como também de possibilitar que o espaço que resulta das “estratégias” seja cindido para dar origem a diferentes lugares, a partir da demarcação socioespacial da diferença e das ressignificações que esses contraúso realizam (LEITE, 2002). Com base nessa abordagem, é possível vislumbrar que, ao ser apartado do processo de revitalização implementado pelo poder público, o contraúso vernacular do bairro do Recife Antigo pela cena mague constituiu um uso político do espaço. “Político” aqui aproximado daquilo que Hannah Arendt qualificou como ação, ou seja, como a criação da possibilidade para o exercício da liberdade e, conseqüentemente, a instauração do novo (ARENDR, 1997)⁵. Nessa dimensão política da ocupação do bairro do Recife Antigo, os magueboys conseguiram subverter as premissas que guiavam o processo de revitalização realizado pelo poder público.

⁵ ARENDR, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

Conclusão

O que os casos da cena mangue e das lonas culturais revelam são propostas inovadoras vindas da sociedade civil e que atestam a participação popular na política. O poder público, muitas vezes, mostra-se inoperante na execução de ações, como foi o caso das lonas remanescentes da Rio-92, que, relegadas ao esquecimento, estavam apodrecendo nos depósitos municipais e, somente após serem reivindicadas por produtores culturais, foram reaproveitadas para outros usos. O descaso do poder público impossibilitou que a maior parte das lonas pudesse ser reaproveitada. Sem ter “conhecimento técnico”, a sociedade mobilizou-se e tomou a frente de ações que posteriormente foram encampadas pelo poder público.

Trata-se de ações coletivas em formato macro de transformação do local com repercussão para além do grupo inicial. Há claramente uma motivação extraestética, que tem relação com a cidadania, com a pólis, com a política. Numa época de individualismo exacerbado, as ações empreendidas pela cena mangue e pelas lonas culturais primam pelo coletivismo e pelo colaborativismo, “praticando” a participação. Os efeitos dessas ações na vida da cidade não podem ser mensurados por parâmetros econômico-sociais, mas talvez por meio de “ausculta”⁶ que percebam, por exemplo, a autoestima dos moradores dos bairros contemplados pelas lonas e a autoestima dos recifenses.

Em um primeiro momento, tanto no que diz respeito à lona quanto no que tange à cena mangue, percebemos um caráter de “missão”. Ambos estavam imbuídos da missão de mudar seu local, de dinamizar a vida do lugar onde viviam seus idealizadores. Tratava-se, então, nos dois casos, de uma missão social que absorve os anseios dos próprios integrantes, como descrita por Martins e citada por Vilhena (1997)⁷.

Em uma etapa posterior, a continuidade e as estratégias de ação foram delineando um projeto no sentido de um planejamento para a realização de um objetivo, mas, sobretudo, como proposto por Velho (1994), no sentido de que ele é o instrumento básico de negociação da realidade e inserido no campo de possibilidades aqui demarcado também pela entrada do poder público, representado pelo RioArte, no caso das lonas, e pela prefeitura do Recife, no caso da cena mangue.

⁶ Expressão empregada por Hamilton Farias, do Instituto Pólis.

⁷ “Se a ‘missão social’ preocupa mais o intelectual latino-americano do que a função crítica da inteligência – a capacidade da razão para organizar a sociedade segundo seus próprios critérios, e os limites desta capacidade – é porque, através desta missão, que ele se atribui, ele busca a sua própria identidade: numa sociedade em que sua própria condição de intelectual o aliena de sua sociedade” (VILHENA, 1997, p. 86).

A cena mangue e as lonas culturais não podem ser vistas como experiências isoladas e totalmente sem vínculos com outras esferas da vida social, uma vez que estão inseridas numa “rede” oficializada pelo poder público e tecida pelos agentes sociais. Contudo, os dois conjuntos de ações certamente guardam uma autonomia relativamente grande no que diz respeito à produção de significados culturais.

Podemos dizer que se trata de dois exemplos de “circo”: espaço de dinâmica cultural no espaço cotidiano dos moradores, uma província ou mundo particular que se destaca de outros mundos, na medida em que nele os indivíduos assumem papéis característicos, constroem suas relações recíprocas de modo peculiar e conferem significados bastante específicos aos espaços em que se desenvolvem. Existe um etos similar, que está na forma de lidar com o público e de lidar com a imprensa. Estamos lidando com aquelas “trajetórias táticas”, citadas anteriormente, na reconstrução das “paisagens de poder”, de onde emergem “contraúso” especificamente urbanos.

Tanto no que diz respeito às lonas quanto no que diz respeito à cena mangue, percebem-se relações entre identidades locais e identidades coletivas que se dizem participantes de “redes alternativas”. A identidade suburbana, e periférica, pode, assim, em última instância, deixar de ser vista com traços de “marginal” (VELHO, 1994), no sentido de à margem de um circuito e de uma rede espacial de mecanismos e equipamentos culturais “oficiais”. Podemos acionar também a noção geográfica de um mundo formado por fluxos e fixos (Milton Santos). Numa “rede nacional”, o Rio de Janeiro ainda é percebido como polo privilegiado de difusão e comunicação, atraindo, por exemplo, muitos artistas do Recife dispostos a migrar. Podemos falar de uma superposição entre a periferia “do Brasil” e a periferia local.

Cabe destacar as nuances entre os dois contextos sob o prisma das premissas de fixação/mobilidade. Assim, apesar de o bairro do Recife Antigo ter sido o locus privilegiado do caso pernambucano, a cena mangue não se restringiu a esse bairro, nem mesmo à cidade do Recife. O impulso de mudança da cidade esteve, desde seu início, ancorado no desejo de fazer parte do mundo, o que inspirou a imagem-símbolo de uma parabólica fincada na lama. Nunca elegeram uma “sede”; havia, sim, um desejo de mudança de mentalidade e que isso desencadeasse a mudança do espaço. Dessa forma, é preciso salientar que a cena mangue também configura fluxos manifestos na circulação de seus artistas pelo país e pelo exterior.

Por outro lado, no contexto das lonas culturais, havia um desejo de fixação, de eleger/marcar o território, no caso o carioca, com um equipamento fixo; a tônica estava mais em construir e se apropriar de um espaço com um marco arquitetônico (ainda que alternativo) do que em “ir para o mundo”.

Portanto, é justamente nessa dinâmica dos fixos e dos fluxos que o mangue se entrecruza com as lonas. No ano de 2008, foram realizados shows das duas principais bandas da cena mangue na Lona Gilberto Gil, em Realengo. Em 28 de maio, aconteceu o show da Nação Zumbi e, em 9 de setembro, foi a vez do show do Mundo Livre S/A.

Referências bibliográficas

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

L., Renato. Mangue beat – Breve histórico do seu nascimento. In: *Manguetronic*. Disponível em: <http://www.notitia.com.br/manguetronic/newstorm.notitia.apresentacao>. Acesso em: out. 2003.

LEITE, Rogério Proença. Contraúso e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, jun. 2002.

OLIVEIRA, Luis Antonio Chaves de. Nem "cara" nem "coroa", eu quero é Moeda: o lazer e a identidade, entendendo a Rua da Moeda. In: *Anais da 25ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Goiânia, 2006 (CD-ROM).

SANTOS, Milton. *Espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bártok*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. O antropólogo pesquisando em sua cidade. In: VELHO, Jorge (Org.). *O desafio da cidade – Novas perspectivas da antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

_____. *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZUKIN, Sharon. *The cultures of cities*. Massachusetts: Blackweell, 1995.

Política Pública de Cultura: Gestão ou Decisão?

Luzia Aparecida Ferreira (Lia) e Taiane Fernandes

[...] como Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini, quienes consideran que existen transformaciones importantes en la dimensión cultural que insinúan la búsqueda de una expresión próxima a la actual praxis cultural. Advirtiendo en todo momento que lo gestionable en la cultura sólo puede entenderse a la luz de lo no gestionable, ya que la libertad, la autonomía y la independencia de los procesos culturales no son gestionables.
(Zubiría e Abello)

A gestão da “coisa” pública vem ganhando novos traços diante da institucionalização do campo da cultura. A bem da verdade, as mudanças ainda são pequenas, os avanços são marcadamente conceituais. À versatilidade de ações demandadas pelas diferentes dimensões da cultura, se impõem a rigidez da burocracia dos poderes executivos e a estreiteza do olhar dos gestores públicos acerca da cultura.

O circuito cultural organizado, aquele em que se propagam e se comercializam as artes e o espetáculo, por si só já enfrenta grandes dificuldades para se enquadrar na arcaica estrutura do Estado brasileiro. O que dizer então da “bendita” dimensão antropológica, adotada conceitualmente pelo Ministério da Cultura brasileiro (MinC)?

A cultura como modo de vida, jeito de ser, vestir, andar, cozinhar, conversar, se relacionar consigo mesmo, com os outros e com o mundo simplesmente não encontra dificuldades em lidar com um Estado institucionalizado. Dificuldade não há porque não se tem notícia de políticas culturais partindo do Estado capazes de contemplar essa dimensão, muito menos políticas “públicas” de cultura.

Ainda que ambas possam ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais (não somente o Estado), o que distingue políticas culturais de políticas públicas de cultura é o alcance do controle social, debates e crivos públicos (RUBIM, 2007). Política pública de cultura pressupõe participação da sociedade civil na esfera de decisão e formulação das políticas, não apenas na implementação e na execução (DAGNINO, 2005).

Essa noção de política pública de cultura chama atenção para o fato de que os desafios do campo cultural, neste momento, são ainda maiores do que o rompimento com arcaicas estruturas do Estado brasileiro e do modus operandi de seus dirigentes. Antes da burocracia estatal, existem barreiras históricas de comodismo social. Mais precisamente: uma tradição de não participação.

A contribuição da sociedade no processo decisório é, primeiramente, embargada por uma visão minimalista de participação. Numa democracia representativa, como a brasileira, participar é sinônimo de votar. Tanto para os que votam quanto para os que recebem os votos. Vota-se e lavam-se as mãos.

Pode-se apostar nessa condição como decorrência de um processo histórico-discursivo, como apontou Dagnino (2005), em que a noção de democracia é perversamente apropriada pela onda neoliberal. Se os velhos anos de ditadura despertaram a população para a luta, para a cobrança de espaços públicos de participação, os novos anos neoliberais conduzem à acomodação. A cidadania exercida de dois em dois anos na boca da urna parece esforço suficiente para as novas gerações, educadas pela mídia.

O que resta de participação da sociedade civil restringe-se à “gestão” da coisa pública pela iniciativa privada e por organizações não governamentais. Esse é o modelo do Estado mínimo e não interventor, fortemente defendido nos idos de 1990 e ainda persistente nos dias de hoje. Mas muito se tem a discutir sobre a real representatividade do chamado terceiro setor. Embora não se deva qualificar como regra geral, em boa medida ficam de fora dessa “participação” a própria população, as comunidades não organizadas, os ditos cidadãos e seus reais interesses.

É válido lembrar que as circunstâncias hoje vivenciadas refletem o desencadeamento de processos iniciados após a aprovação da Constituição de 1988. O caminho escolhido para o cumprimento de um dos textos constitucionais mais avançados do mundo foi o neoliberalismo encabeçado por governos oriundos da social-democracia.

A partir de 1995, o Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado Brasileiro, promovido pelo governo federal, acabou adaptando vários tipos de organização no terceiro setor para viabilizar suas políticas “públicas”. Inicialmente denominadas de organizações não governamentais (ONGs), posteriormente adaptaram-se para atender à legislação e se transformaram, no início do século XXI, em organizações sociais (OS) e organizações da sociedade civil de interesse público (Oscips).

As OS são entidades civis sem fins lucrativos/econômicos, qualificadas por lei para prestar serviços públicos não exclusivos, mas de interesse do Estado, por meio de contrato de gestão com o poder público, enquanto as Oscips são qualificações dadas pelo Ministério

da Justiça às pessoas jurídicas de direito privado, sem fins econômicos/lucrativos, cujos objetivos sociais e normas estatutárias atendam aos requisitos instituídos pela Lei Federal nº 9.790, de 23 de março de 1999, que cria a Oscip, e pelo Decreto Federal nº 3.100, de 30 de junho de 1999, republicado em 30 de julho de 1999, que a regulamenta. Essa qualificação dá permissão para celebrar um ajuste, denominado termo de parceria, com o poder público pelo qual é possível o desenvolvimento de projetos ou atividades complementares àquelas que originalmente são de responsabilidade desse mesmo poder.

Qualificadas de modo específico pelo Estado, surgiram, então, inúmeras organizações não estatais com o propósito de absorver as atividades que normalmente deveriam ser desempenhadas pelo poder público. Além de justificar a participação da sociedade civil no uso do dinheiro público, conferem-se agilidade e eficiência na execução das atividades que, em princípio, seriam morosamente realizadas pela máquina burocrática do Estado.

Não só na esfera federal, mas também na estadual e na municipal, o poder público reproduziu esse modelo no qual o Estado exerce a função de formulação, monitoramento e controle dos resultados das políticas públicas, que são pactuadas por meio de um contrato de gestão ou termo de parceria. As OS ou as Oscips passaram a atuar como executoras da política de governo, com instrumentos próprios da gestão tradicionalmente aplicada na área da administração privada, e devem ser fiscalizadas por conselhos mistos, nos quais necessariamente devem figurar membros da comunidade¹. O setor da saúde foi o que primeiramente se enquadrou nessa nova proposta de gestão conjunta Estado-sociedade.

A fim de compreender o funcionamento dessa participação social no campo cultural, propõe-se a seguir o vislumbre de dois casos muito particulares encontrados, respectivamente, em São Paulo e em Salvador: o Memorial do Imigrante e o Museu Rodin Bahia. Ambos tiveram sua gestão conduzida por organizações sociais.

São Paulo e o Memorial do Imigrante

No estado de São Paulo, as primeiras OS qualificadas são aquelas que direcionaram suas atividades para a área da saúde. Depois, em virtude dos resultados “positivos” do ponto de vista administrativo, as que passaram a operar nas áreas sociais e, mais recentemente, na área cultural.

¹ Embora esteja na lei a exigência de participação por parte da comunidade, na maioria dos casos os membros dos conselhos apenas são convocados para a aprovação das contas finais e, dessa forma, não cumprem sua função no cotidiano das ações realizadas pelas organizações.

Há que se entender que, para avaliar os resultados inicialmente previstos no planejamento efetuado por essas organizações sociais em cumprimento ao que determina o Estado, são utilizadas as mesmas medidas aplicadas na área da administração privada, envolvendo os ISOs e a extrema preocupação com a qualidade total; e que, embora as OS que pretendiam atuar no âmbito da cultura no estado de São Paulo tivessem suas ações reguladas pela Lei Estadual nº 846, de 1998, editada em cumprimento à Constituição Federal, não se nota o interesse pela área cultural. Esse fato pode ser constatado porque na década seguinte à da aprovação da Constituição ocorreram experiências apenas em algumas áreas sociais e de saúde no estado. É interessante observar ainda que, mesmo havendo essa legislação específica, somente em 2004 a Secretaria de Estado da Cultura iniciou a transferência de gestão de instituições culturais anteriormente geridas exclusivamente pelo Estado tanto para OS como para Oscip. Mas, para que isso ocorresse de maneira mais sistemática, foi necessária a edição de uma nova lei estadual, a de número 11.598, de 15 de dezembro de 2003, que estabeleceu as disposições para a atuação das Oscips, instituindo normas para o termo de parceria – instrumento que pode ser assinado entre esse tipo de organização e órgãos da administração direta do governo do estado de São Paulo, para o qual existe especificidade quanto às formas de gestão².

A regulamentação das organizações sociais no estado de São Paulo possui embasamentos distintos. Assim, temos legislação para OS e para Oscips:

As OS são regidas basicamente por:

- Lei Federal nº 9.637, de 15 de maio de 1998;
- Lei Complementar nº 846, de 4 de junho de 1998;
- Decreto Estadual nº 43.493, de 29 de setembro de 1998;
- Decreto Estadual nº 50.611, de 30 de março de 2006.

As OS atuantes no município de São Paulo são regidas pela Lei do Município de São Paulo nº 14.132, de 24 de janeiro de 2006.

Já as Oscips são regidas por:

- Lei Federal nº 97.790, de 23 de março de 1999;
- Decreto Federal nº 3.100, de 30 de junho de 1999;
- Lei Estadual nº 11.598, de 15 de dezembro de 2003.

² Nos textos do Seminário II, Novos Modelos Organizacionais, realizado na Fundação Prefeito Faria Lima (Cepam), de São Paulo, encontra-se a informação de que em 2006, em todo o estado de São Paulo, havia 92 instituições na área de saúde, 61 na de assistência social e 48 na de educação. Essas organizações integravam o núcleo central da política social nos municípios, para o qual está alocado mais de 40% do orçamento (p. 44).

No caso do município de São Paulo, há também o Decreto nº 46.970, de 6 de junho de 2006.

Além da legislação, o estado de São Paulo elaborou modelos para o contrato de gestão das OS e termo de parceria das Oscips, bem como do plano de trabalho a ser desenvolvido. Nesse plano de trabalho estão contidos itens de avaliação de desempenho, indicadores de resultado, plano de aplicação de recursos e cronograma de execução das atividades.

Esses modelos são instrumentos normatizadores que fornecem bases legais para a qualificação e a atuação das organizações sociais em todo o estado de São Paulo.

No estado de São Paulo, o governo criou com a Fundação Prefeito Faria Lima, órgão da Secretaria de Economia e Planejamento, um grupo específico com o Centro de Estudos e Pesquisas de Administração Municipal, encarregado de realizar cursos e treinamentos para que os vários municípios paulistas incorporem essas novas formas de gestão.

Para entender como essa legislação vem sendo aplicada, buscou-se efetuar uma primeira análise de caso relativa ao Memorial do Imigrante³, uma das primeiras experiências de implementação de OS na área cultural na cidade de São Paulo.

O Memorial do Imigrante é administrado pela Associação de Amigos do Memorial do Imigrante (Aami) desde 2005. Em 6 de abril do mesmo ano, o então governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin, qualificou essa associação como uma organização social na área da cultura, ficando, assim, habilitada para celebrar contrato de gestão com o estado de São Paulo.

A tramitação da documentação necessária arrastou-se por oito meses. Foram necessários inúmeros reajustes para adequar os estatutos da associação às exigências da legislação. Finalmente, em 22 de dezembro de 2005, a Associação de Amigos do Memorial do Imigrante firmou contrato de gestão com a Secretaria de Estado da Cultura, passando, a partir de então, a gerir o Memorial do Imigrante.

A Aami é regida por seus estatutos sociais e pelas normas legais aplicáveis, aprovados na assembleia-geral de 11 de janeiro de 2006. Possui um corpo funcional próprio composto de diretoria executiva, com três funcionários; diretoria administrativo-financeira (setores: diretoria, compras, recursos humanos, almoxarifado e manutenção), com 12 funcionários; e di-

³ A Hospedaria de Imigrantes, onde hoje funciona o Memorial do Imigrante, era um enorme conjunto de prédios destinados a abrigar os recém-chegados em seus primeiros dias em São Paulo, construídos entre 1886 e 1888, após a Assembleia Provincial de 1885 votar a Lei nº. 56, em 21 de março de 1885, que propiciou sua construção para substituir a antiga hospedaria situada no bairro do Bom Retiro, que estava em péssimas condições.

retoria técnica (setores: diretoria, museografia, arquivo e pesquisa, história oral, biblioteca e educativo), com 19 funcionários. Esses 34 funcionários executam as atividades anteriormente efetuadas pelos funcionários públicos que se aposentaram ou pediram afastamento do cargo público e foram recontratados pela própria OS.

Na tentativa de entender o processo de mudança na estrutura do Memorial do Imigrante, foi realizada uma entrevista com uma antiga funcionária pública da instituição, hoje aposentada e também recontratada pela OS. Em sua interpretação de pesquisadora, a troca da administração do Estado para a OS foi positiva, pois muitas das solicitações, por exemplo de material necessário para suas atividades, dependiam de uma enorme burocracia, que se arrastava por anos, e muitas vezes não podiam ser atendidas, por causa das especificidades da legislação de compras da Secretaria de Estado da Cultura ou mesmo das prioridades e urgências tão peculiares na área da cultura. Assim, deixava de atender o Memorial do Imigrante, fator esse que acabava desmotivando até mesmo o funcionário mais bem-intencionado. Já em 2008, segundo suas informações, isso não aconteceu. Bastava solicitar e rapidamente a administração da OS providenciava a compra do material.

Vista de fora, nesses dois anos e nove meses de administração do espaço cultural, nota-se uma transformação radical no que tange à ocupação com eventos dos mais variados. Ao visitar o local, tem-se a impressão de entrar em um grande shopping cultural.

É importante entender que o Memorial do Imigrante nasceu como tentativa de resolver os problemas comuns a entidades governamentais ligadas à cultura em nosso país, que normalmente são esquecidas pelas autoridades governamentais.

O historiador paulista e professor de história da imigração e genealogia ítalo-brasileira Virginio Mantesso, frequentador do local desde o tempo em que era administrado pela Secretaria de Promoção Social, antes mesmo da criação do Centro Histórico do Imigrante, em 1986 – mais exatamente desde 1984, época pré-computador, quando cada pedido de certidão gerava uma pesquisa individual e era possível até ver os livros com os apontamentos da época da entrada de cada imigrante, conta:

[...] Naquela época, quando chovia, pingava água do teto. Cansei de ver baldes enormes espalhados pelo chão, com o pessoal tentando acertá-los no "foco" das goteiras. Vi funcionários praticamente tomando chuva (dentro do próprio imóvel!) correndo para cobrir os livros com lona plástica preta (na época uma relativa novidade)... E às vezes tendo de descobrir uma prateleira para cobrir outra, porque o que havia de lona plástica não era suficiente. Escorria também água pelas paredes,

aumentando no assoalho as poças d'água, que esses mesmos funcionários, preocupados e dedicados, tentavam eliminar com rodos. [...]

Essa situação prevaleceu até 1986, quando foi criado o Centro Histórico do Imigrante, como órgão vinculado à Secretaria de Promoção Social do Estado de São Paulo, que passou a ser responsável pela documentação de entrada de imigrantes no estado no período compreendido entre 1870 e 1939.

A partir dessa criação, a senhora Midory Kimura Figuti⁴, convidada para ser diretora, iniciou um trabalho de aglutinação das várias comunidades de imigrantes, que foram incentivadas a doar materiais que propiciassem a reconstrução da vida de seus parentes quando estes chegaram a São Paulo. Assim, são preparadas e montadas pequenas exposições, nas quais ocorre grande visitação. Com o passar do tempo e com o apoio das comunidades de imigrantes e de seus descendentes, essas ações se tornaram mais permanentes e isso deu visibilidade ao lugar, que deixou de ser acanhado e ganhou inserção na grande mídia, transformando-se em local de grande afluência de visitantes e estabelecendo-se como referência da área da cultura na cidade no fim dos anos 1990.

Para conseguir essa afirmação na sociedade paulistana, foram necessários dez anos de intenso trabalho da equipe que se dedicou arduamente para consolidar no local o Museu da Imigração. Durante esse período, houve ainda uma primeira tentativa de transferir o museu para o Parque do Ibirapuera, o que acabou não acontecendo. Na gestão do governador Mário Covas, consolidou-se o Museu da Imigração na hospedaria. Hoje, inseparáveis.

Portanto, a OS que assumiu o Memorial do Imigrante teve o privilégio de receber para administrar um lugar já consagrado como espaço de aprendizagem e aproximação com as diversas etnias e culturas que participaram da construção da São Paulo que hoje conhecemos.

A Bahia e o Museu Rodin

Entre 1995 e 2006, o poder público estadual baiano esteve subordinado a um mesmo grupo político. Nesse período, foi implementada a política de modernização administrativa do

⁴ De acordo com reportagem da revista *Veja São Paulo* efetuada por Rosana Zakabi e Gabriel Pillar Grossi, todo esse trabalho se deve, em grande parte, a Midory Kimura Figuti. Funcionária desde 1959, começou como nutricionista da hospedaria. Há 18 anos ela passou a organizar os arquivos e em 1995 assumiu a direção do museu. Ela própria é filha de japoneses que se hospedaram no local quando chegaram ao Brasil, nos anos 1920. "Eles nunca mais vieram ao prédio, nem depois que passei a trabalhar aqui", diz. Hoje, Midory coordena a coleta de material e depoimentos de imigrantes. "É o mínimo que podemos fazer pelas pessoas que ajudaram a construir este país."

governo da Bahia, que previa a incorporação de modelos de gestão compartilhada Estado-sociedade civil. As justificativas para a adesão a esse moderno formato foram a redução das formalidades burocráticas, a otimização do padrão de qualidade na execução dos serviços e do atendimento ao cidadão e a integração entre Estado, sociedade e setor privado⁵.

O Programa Estadual de Incentivo às Organizações Sociais foi instituído em janeiro de 1997, pela Lei nº 7.027, e previa um sistema de administração chamado de publicização: “transfêrência da gestão de serviços e atividades não exclusivas do Estado para o setor público não estatal, assegurando caráter público à entidade de direito privado, bem como autonomia administrativa e financeira”⁶. O texto da lei vedava a cessão de servidores públicos às OS, mas autorizava a contratação daqueles afastados de suas atividades em licença para tratar de interesses particulares. Também dispensava o processo de licitação para a escolha das OS; bastava a autorização do Poder Executivo.

Posteriormente, o programa foi atualizado pela Lei Estadual nº 8.647, de 2003. Entre outras alterações, a lei previa a criação de um conselho de gestão das organizações sociais, a aplicação de um processo de seleção por meio de edital para as OS já qualificadas, e autorizava a dispensa de servidores públicos para compor os quadros funcionais.

No campo cultural, esse longo período de 12 anos representou um prolongamento da década de 1990 na Bahia, protelada até 2006. As políticas culturais estaduais baianas estiveram abrigadas na Secretaria da Cultura e Turismo (SCT)⁷, diretamente subordinadas às políticas de turismo. Essa secretaria foi gerida exclusivamente por um único secretário, Paulo Gaudenzi, detentor de um amplo currículo dedicado ao turismo.

O primeiro museu internacional do Brasil surgiu nesse contexto, destinado a atrair turistas para a cidade. O Museu Rodin Bahia foi idealizado em outubro de 2001, pelo então diretor da Pinacoteca de São Paulo e coordenador das exposições *Rodin* no Brasil (ocorridas de 1995 a 2001), Emanuel Araújo, artista plástico baiano. Com os olhos voltados para a ampliação das atrações turísticas do estado, o governo baiano aderiu prontamente ao projeto. Documentos da época apostavam no Rodin Bahia como a locomotiva que impulsionaria as artes na Bahia.

Já em dezembro de 2001 vieram à Bahia representantes do Museu Rodin Paris. As negociações continuaram quando uma missão técnica baiana foi à França, em fevereiro de 2002. Era ano de eleição e o governador César Borges havia deixado o cargo para concorrer ao Senado

⁵ Artigo 1º das leis estaduais nº 7.027/1997 e nº 8.647/2003.

⁶ GOVERNO do Estado da Bahia, Secretaria da Administração. *Guia de constituição de organizações sociais*. Salvador, sem data.

⁷ Criada em 1995 e extinta em 2007, quando terminou a gestão carlista de 16 anos ininterruptos (1990-2006).

Federal, quando o acordo de cooperação França-Bahia foi assinado por seu vice, Otto Alencar, com o Ministério da Cultura e Comunicação francês, em maio do mesmo ano.

Para implantar o museu, o governo do estado investiu 13 milhões de reais. Os custos do projeto envolveram a aquisição de obras, a construção de um edifício anexo de 1.400 metros quadrados e a reforma do Palacete Comendador Bernardo Martins Catharino, uma construção situada em um bairro nobre de Salvador, datada de 1912 e tombada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac), que seria a sede do museu. O imóvel alugado deveria abrigar 62 obras originais de gesso, cedidas em regime de comodato por três anos pelo Rodin Paris, e mais quatro cópias de bronze adquiridas pela Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia.

Além das condições infraestruturais, o acordo firmado com o governo francês previa a necessidade de estabelecimento de um convênio de manutenção com uma entidade gestora. Para tanto, foi criada a Sociedade Cultural Auguste Rodin, civil e sem fins lucrativos, constituída por conselhos consultivo e fiscal, presidência e diretoria executiva e um corpo funcional de assessoramento técnico e administrativo, conforme exigência da lei estadual.

A organização não governamental tinha como diretora executiva a ex-coordenadora de cultura da Secretaria da Cultura e Turismo, braço direito do secretário. Aparentemente afastada do serviço público, manteve-se atrelada ao Estado em pelo menos duas posições que deveriam ser ocupadas pela sociedade civil: além da Sociedade Rodin, a presidência do Conselho Estadual de Cultura.

Segundo relatório do Tribunal de Contas do Estado da Bahia, entre 2003 e 2005 a Sociedade Cultural Auguste Rodin recebeu 3,7 milhões de reais do contrato de gestão estabelecido com a Bahiatursa, órgão da SCT. Em 2005, uma nova entidade “civil” entrou em cena: a Associação Bahiana de Arte e Cultura (Abacult), criada pelo próprio secretário de Cultura e Turismo e composta de funcionários públicos em seus quadros. A Abacult passou a se servir dos recursos do Erário por meio do recém-criado Fundo de Cultura da Bahia. Mais de 2,5 milhões de reais foram transferidos para a associação manter e gerir o museu.

Apesar dos vultosos gastos, o museu só foi inaugurado em dezembro de 2006, último mês de gestão carlista, apenas com as quatro cópias de bronze. Com a ascensão ao poder estadual da oposição partidária, o Museu Rodin Bahia fechou as portas três meses após sua inauguração. Hoje o museu é chamado de Palacete das Artes e abriga, além das esculturas, um café e exposições temporárias.

Conclusão

É evidente nos dois exemplos a fragilidade dessa dita participação da sociedade civil nas políticas culturais originadas do poder público. Se, por um lado, o Museu do Imigrante conseguiu abarcar representantes da sociedade verdadeiramente envolvidos com o propósito do museu, por outro isso ainda se deu de forma estreita, restrita à gestão, e não na esfera de decisão. No caso da Bahia, os cidadãos baianos nem sequer conseguiram visitar o museu, quanto mais contribuir para sua gestão.

Não se tem aqui a pretensão de estigmatizar as organizações da sociedade civil. Pelo contrário, aposta-se nelas como um dos caminhos favoráveis à inclusão da participação social na aplicação dos recursos públicos e no controle das ações do Estado. O que se discute é o fato de elas não representarem o único, muito menos o mais representativo, caminho para isso.

Ainda que se viva um novo momento na condução das políticas culturais pelo governo federal, a distância estratégica entre o poder público e seus representados é abissal. Aos poucos vemos surgirem fóruns, conferências, consultas públicas, a exemplo da construção do Plano Nacional de Cultura (PNC). Mas quem são os participantes desses espaços de discussão e contribuição para a formulação dessas políticas?

Se até mesmo os financiamentos do Estado dificilmente alcançam os profissionais das artes, obrigados a se configurar como pessoa jurídica? Se existe um fosso que separa a sociedade das fontes de financiamento para a cultura, o que dizer das esferas de decisão das políticas culturais? É preciso tornar permeável a relação Estado-sociedade. O caminho é árido; é preciso reformar o Estado em suas estruturas e dirigentes e despertar a sociedade para seu papel nesse processo. A sorte está lançada.

Referências bibliográficas

- APRESENTAÇÕES técnicas: artigos. In: Seminário Organização Social (OS) e Organização Civil de Interesse Público (Oscip) de Cultura II. São Paulo: Cepam, 2007. 222 p.
- ARAÚJO, Fátima F. Novas formas organizacionais na gestão das políticas públicas. In: Ciclo de Seminário Novos Modelos Organizacionais. São Paulo: Cepam, 2007.

CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. 1988.

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e o projeto neoliberal. In: *Revista Rio de Janeiro*, n. 15, jan.-abr. 2005.

FERNANDES, Taiane. Políticas culturais: a Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia – 1995-2006. Dissertação de mestrado – Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008.

FERREIRA, Luzia. Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: a Secretaria Municipal de Cultura – teoria e prática. Tese de doutoramento – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HALL, R. H. *Organizações: estruturas e processos*. Rio de Janeiro: Prentice Hall do Brasil, 1978.

HISTÓRICO da hospedaria. Disponível em: <http://www.memorialdoimigrante.sp.gov.br/historico/index.htm>. Acesso em: 17 set. 2008.

IANNI, Octávio. *Teorias da globalização*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

MANTESSO, Virginio. O Memorial do Imigrante e as transcrições de registro. Disponível em: http://www.bravagentebrasil.com.br/sitebg/index.php?option=com_content&task=view&id=121&Itemid=61. Acesso em: 17 set. 2008.

MORGAN, G. *Imagens da organização*. São Paulo: Atlas, 1996.

RUBIM, Albino. Políticas culturais entre o possível e o impossível. *O público e o privado*, n. 9, jan.-jun. 2007. Disponível em: http://www.politicasuece.com/mapps/arquivos/materias/mapps_3_122.pdf. Acesso em: 17 set. 2008.

SANTANNA JÚNIOR, Alfredo et alii. Estudo sobre novas formas organizacionais nos municípios – 2006. In: Ciclo de Seminário Novos Modelos Organizacionais. São Paulo: Cepam, 2007.

DE ZUBIRÍA, Sergio; ABELLO, Ignacio. Gestión cultural in campus OEI. Disponível em: <http://www.campus-oei.org/cult003.htm#Gestion>. Acesso em: 17 set. 2008.

Ficha Técnica

Publicado por

Observatório Itaú Cultural

Idealização e Organização

Selma Cristina Silva

Josiane Mozer

Marcelo Dias de Carvalho

Apresentação

Cristina Amélia Pereira de Carvalho

Antonio Albino Canelas Rubim

Produção Editorial

Caio Camargo

Projeto Gráfico

Jader Rosa

Revisão de Texto

Kiel Pimenta

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural

Percepções : cinco questões sobre políticas culturais. – São Paulo : Itaú Cultural, 2010.

72 p.

ISBN 978-85-7979-004-1

1. Políticas culturais. 2. Políticas públicas. 3. Cultura e sociedade I. Título.

CDD 353.7

Itaú Cultural
ISO 9001
ADMINISTRAÇÃO DE VERBAS



Itaú
cultural