

# **POLÍTICAS CULTURAIS:** REFLEXÕES SOBRE GESTÃO, PROCESSOS PARTICIPATIVOS e DESENVOLVIMENTO

# POLÍTICAS CULTURAIS:

REFLEXÕES SOBRE GESTÃO,  
PROCESSOS PARTICIPATIVOS  
e DESENVOLVIMENTO

Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural

Políticas culturais : reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento / organização de Lia Calabre. – São Paulo : Itaú Cultural ; Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. 145 p.

ISBN 978-85-7979-006-5

1. Política cultural. 2. Política pública. 3. Cultura. 4. Política e cultura. 5. Cultura e sociedade. I. Título.

CDD 353.7

# POLÍTICAS CULTURAIS: REFLEXÕES SOBRE GESTÃO, PROCESSOS PARTICIPATIVOS e DESENVOLVIMENTO

São Paulo, 2010

EDIÇÕES  Casa de Rui Barbosa

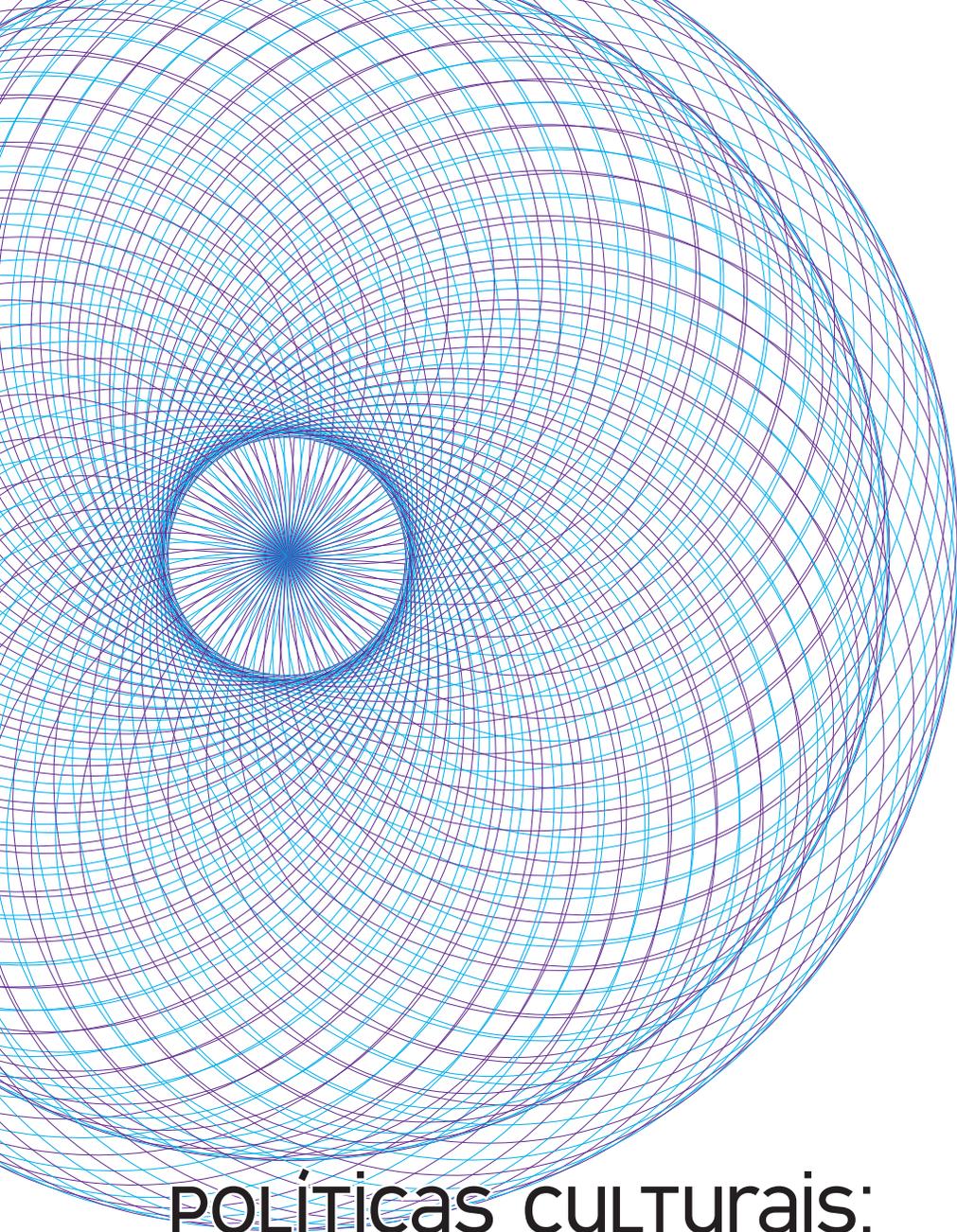
Itaú Cultural  
ISO 9001  
ADMINISTRAÇÃO DE VERBAS



Itaú  
cultural

# sumário

<b>Políticas culturais: à guisa de apresentação</b> .....	6	<b>A participação social na elaboração de políticas públicas de cultura na Bahia</b> .....	80
Lia Calabre		Daniele Canedo	
<b>Dilemas para os gestores culturais – Uma proposta formativa com cinco eixos</b> .....	11	<b>Conselhos Municipais de Cultura: cultura participativa e cidadania cultural</b> .....	94
Alfonso Hernández Barba		Hamilton Faria	
<b>Plano de Cultura da Colômbia 2001-2010 – Rumo a uma Cidadania Democrática Cultural. Perspectivas para o novo plano 2010-2019</b> .....	30	<b>Considerações para a construção de indicadores culturais</b> ....	102
Marta Elena Bravo		Frederico Barbosa	
<b>Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança</b> .....	49	<b>Indicadores sociais e desenvolvimento sustentável</b> .....	116
Cassia Navas		Maurício Siqueira	
<b>Processos (trans)formativos e a gestão da diversidade cultural</b> .....	60	<b>Nordeste Criativo e desenvolvimento regional: esboço de uma metodologia para o fomento da economia criativa no Nordeste brasileiro</b> .....	126
José Márcio Barros		Cláudia Sousa Leitão, Luciana Lima Guilherme, Luiz Antônio Gouveia de Oliveira e Raquel Viana Gondim	
<b>As sandálias de Perseu</b> .....	71	<b>Ficha técnica</b> .....	144
Marta Porto			



# POLÍTICAS CULTURAIS: à GUIZA DE APRESENTAÇÃO

Lia Calabre

Os seminários anuais sobre políticas culturais realizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa desde 2006 vêm se tornando uma referência para aqueles que estudam ou atuam na área da cultura. Podemos inferir que tal fato deva ocorrer pela natureza múltipla do evento, que reúne e coloca em diálogo estudiosos, gestores, militantes e artistas, seja como público, seja como palestrantes.

Em 2008, o evento passou a contar com a parceria do Observatório Itaú Cultural, fato que nos permitiu a publicação dos trabalhos apresentados no seminário de 2008 e, nesta presente edição, dos de 2009.

Este material que agora chega ao público é fruto do encontro realizado em 23, 24 e 25 de setembro de 2009 com o objetivo de divulgar trabalhos e promover debates no campo das ações políticas, dos planos de cultura, das informações, dos indicadores, da gestão cultural e do desenvolvimento. O encontro foi composto de sessões de conferências e palestras, das quais parte dos trabalhos apresentados integra esta publicação. Nesse encontro contamos também com a participação de estudiosos latino-americanos. Dentro de um processo constante de renovação dos seminários, a ideia que se instaura é ampliarmos também os diálogos e os debates entre pesquisadores brasileiros e da América Latina.

A série de seminários tem como principal elemento motivador a produção de conhecimento e informação no campo das políticas culturais, mais especificamente do campo das políticas públicas de cultura, sinteticamente definidas como conjunto de medidas, ações, decisões, programas, articulados entre si, construídos e implementados pelo Estado e pela sociedade – onde estão reunidos e representados artistas, produtores e consumidores culturais dos mais variados tipos. Os objetivos de tal política devem ser não só satisfazer as necessidades culturais, mas também despertar novos desejos, construir, reconstruir, transformar ou consolidar novos cenários culturais, em uma sociedade cada vez mais voltada para o reconhecimento e a garantia do direito e da diversidade culturais.

E, para que o Estado possa cumprir esse papel de elaborador de políticas, é fundamental o conhecimento da área. São necessários informações, diagnósticos, indicadores confiáveis, como são igualmente fundamentais os debates intelectuais, as críticas e as contribuições tanto dos que atuam no mundo da gestão e do fazer artístico – na prática – quanto daqueles que atuam no campo de reflexão, da produção teórica, da análise dos movimentos e dos fenômenos.

Se faz sentido dizer que vivemos o tempo da sociedade da informação, é importante que percebamos a necessidade de qualificar esse volume de informações disponíveis, ainda mais em se tratando do campo da gestão pública. Informações vagas, imprecisas ou impressionistas podem gerar políticas e programas

que apresentem uma série de problemas, tais como: privilegiamento de determinadas áreas, tendências e grupos; construção de espaços culturais inadequados à realidade e aos desejos locais; implementação de programas de formação em áreas não prioritárias ou, ainda, manutenção da inexistência destes. Tais problemas, na maioria das vezes, contribuem para o desperdício dos já parcos recursos financeiros destinados à cultura.

Pressupõe-se que a elaboração de políticas públicas deva ser precedida por estudos com base em diagnósticos, que os processos de elaboração e implementação das mesmas sejam acompanhados de etapas de análise, no que diz respeito aos impactos reais das mesmas. É necessário, ainda, que a política seja submetida a avaliações tanto sistemáticas quanto sensíveis. Este, um procedimento imprescindível para o desenvolvimento e/ou a reformulação de políticas e ações implementadas pelos governos. Para a execução de todas as fases destacadas, existem alguns elementos iniciais fundamentais: a existência de informações sobre os objetos da política, de ferramentas de avaliação da mesma e de pessoal qualificado para trabalhá-las. A esses elementos somam-se as análises, os experimentos, as percepções, os cruzamentos de informações assentados em bases metodológicas que permitem um olhar mais apurado sobre as políticas e suas ações em curso.

10

No Brasil, existe uma forte demanda por uma melhor qualificação profissional no campo da cultura. Na I Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, tal necessidade se tornou mais evidente. Podemos verificar em todos os eixos de discussão propostas de diretrizes de políticas para o campo da formação e da gestão culturais. Alfonso Hernández Barba, no artigo “Dilemas para os gestores culturais – Uma proposta formativa com cinco eixos”, nos apresenta a experiência mexicana, no campo da formação e da gestão cultural, desenvolvida na última década. O autor discute os problemas enfrentados pelos gestores culturais tanto no campo da formação quanto no do exercício profissional e, ao final, propõe um modelo específico para o nível de graduação.

Políticas públicas se fazem por meio de planos de governo, e no campo da cultura não poderia ser diferente. Marta Elena Bravo, no artigo que integra esta obra, nos apresenta uma análise da experiência colombiana na construção de um plano de cultura decenal (2001-2010). A Colômbia é um país com uma enorme diversidade e riqueza cultural, que, segundo a autora, ao longo do processo de elaboração do plano teve a oportunidade de perceber que o mesmo ia ser estabelecido para uma realidade que nunca havia sido objeto de análise ou observação pela burocracia do Estado. O campo de atuação dos poderes públicos que se inaugurava dizia respeito a uma realidade vivenciada a partir de um pertencimento a uma realidade social e cultural, que representa a alma das regiões, das localidades e suas territorialidades culturais. A autora nos apresenta os três

campos sob os quais o plano foi construído – o da criação e memória, o da participação e o do diálogo. A parte final do artigo é dedicada a reflexões sobre o processo de elaboração do próximo plano decenal de cultura (2010-2019), que terá como principal desafio o aprimoramento e, mesmo, a construção de novos vínculos entre cultura, sociedade e política.

Cassia Navas, por meio de uma trajetória/montagem narrativa sobre o mundo da dança, nos apresenta uma análise que recoloca em cena a problemática da formação e da experimentação em dança, dos cursos livres aos técnicos mais profissionalizantes, hoje no Brasil. A autora, após uma poética construção do universo da dança, que trafega pelo campo dos desejos (o íntimo), pela relação com os processos formativos (o particular) e pela manifestação dos corpos culturais e das comunidades partilhadas (o público), centra a discussão na necessidade de implementação de políticas públicas para a área da dança, em especial para as questões de financiamento.

A problemática da formação no campo da gestão cultural é recolocada em cena por José Márcio Barros. O artigo que integra esta publicação pretende problematizar a formação para a gestão da diversidade cultural a partir de quatro questões que o autor considera fundamentais, que são: as relações entre a gestão cultural e a política pública; a diversidade como um campo complexo e indispensável na vida coletiva e para a qual o gestor deve estar preparado; o lugar destinado à sociedade civil no processo de gestão da diversidade cultural; e, mais especificamente, o perfil do gestor cultural, que deve ter habilidades e competência para a proteção e a promoção da diversidade.

Marta Porto, por meio de uma abordagem filosófica e reflexiva, nos coloca diante do problema da forma instrumental e quase utilitária por meio da qual as políticas culturais contemporâneas vêm sendo construídas. Para a autora, o lugar das políticas culturais deveria ser o de libertar o sujeito da mão pesada da realidade fácil e insossa. Tais políticas deveriam se inspirar no poder da criatividade e da inovação, atuando para ampliar as oportunidades de escolha das pessoas, em especial no campo simbólico, do desenvolvimento de suas subjetividades, de suas capacidades de expressão, diálogo e criatividade.

No Brasil, o processo de realização de conferências de cultura também foi implementado pelos governos estaduais e municipais. O artigo de Daniele Canedo trata da questão da participação social na construção de políticas culturais a partir da análise da pesquisa online realizada, pela autora, com os participantes da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia, realizada entre agosto e outubro de 2007. A autora traça um perfil dos integrantes, as motivações que os levaram a participar da conferência e uma rápida avaliação da mesma.

11

Os conselhos de cultura são elementos fundamentais dentro de um processo mais amplo de gestão participativa. Hamilton Faria analisa a experiência da reorganização do Conselho Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. O autor apresenta reflexões sobre contribuições e limites da ação dos conselhos, em especial, em metrópoles do porte da cidade de São Paulo, que concentra grande parte da produção cultural do país em diversas áreas artísticas. Reafirmando a importância do papel dos conselhos em uma democracia representativa, Hamilton alerta para o fato de que, no caso da cultura, essa ação tem de ser acompanhada de um empoderamento criativo dos grupos e das expressões culturais locais, para poder gerar resultados mais efetivos no campo da gestão pública democrática da cultura.

A respeito da necessidade de construção de informações e indicadores para a elaboração e a avaliação de políticas públicas, temos o artigo de Frederico Barbosa. Segundo o autor, a elaboração de indicadores tem se constituído em um dos desafios das políticas culturais. A construção de quadros estatísticos específicos é fundamental para o estabelecimento de uma visão de conjunto da cultura e de suas relações com as outras áreas da gestão pública, como a economia. O autor trata de questões metodológicas e teóricas que envolvem a produção de informação no campo da cultura.

12

Dentro das discussões sobre a geração de informações e a potencialidade, ou não, dos indicadores culturais, temos o artigo de Maurício Siqueira. Segundo o autor, o objetivo do artigo é apresentar preocupações e sugestões de caráter teórico e conceitual para o processo de elaboração de indicadores, seja no campo da cultura, seja na área social. Para o autor, as informações geradas pelos indicadores construídos de forma mais técnica, se somadas ao conhecimento das necessidades culturais e dos imaginários sociais sobre a cultura, produziram melhores resultados para a gestão local da cultura.

Como ampliar a produção de informações sobre as indústrias criativas e buscar novos modelos de desenvolvimento, em especial para o Nordeste brasileiro? Essa é a questão apresentada pelo artigo de Cláudia Sousa Leitão, Luciana Lima Guilherme, Luiz Antônio Gouveia de Oliveira e Raquel Viana Gondim, que propõe a criação de um Observatório das Indústrias Criativas do Nordeste (OICNE) e de um Birô de Negócios Criativos (BNC).

Nessa pequena amostra da riqueza que possui o campo dos estudos e dos debates sobre políticas culturais, só nos resta desejar a todos boa leitura!

**Lia Calabre**

Pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro, julho de 2010

# Dilemas Para os Gestores Culturais – Uma Proposta Formativa com cinco eixos<sup>1</sup>

**Alfonso Hernández Barba<sup>2</sup>**

## Introdução

Esta palestra aborda a questão da formação em gestão cultural a partir de três ângulos: primeiro, apresentarei a experiência mexicana da última década na formação em gestão cultural; segundo, abordarei o tema dos dilemas que inevitavelmente enfrentam os gestores culturais, tanto em sua formação quanto no exercício profissional; e, terceiro, apresentarei uma proposta particular de formação de gestores culturais em bacharelado.

Estive diretamente implicado nos três casos. Darei uma breve explicação antes de passar a desenvolver cada um dos três temas: primeiro, fiz parte do grupo de professores que ministraram cursos no México para promotores e gestores culturais no Sistema Nacional de Capacitação Cultural durante os últimos oito anos; segundo, em minha prática educacional e em minha experiência direta como gestor cultural, enfrentei dilemas que exigem maior estudo e reflexão sobre a nossa tarefa na vida social; terceiro, faço parte da equipe que prepara o bacharelado em gestão cultural no Instituto Tecnológico e de Estudos Superiores do Ocidente (Iteso). Esse programa educacional abrange os cinco eixos formativos que são o tema da formação em gestão cultural.

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no V Seminário Políticas Culturais: Reflexões e Ações, realizado no Rio de Janeiro, Brasil, em setembro de 2009.

<sup>2</sup> Mestre em comunicação da ciência e da cultura pela Iteso/Universidade Jesuíta de Guadalajara. Agradeço profundamente aos organizadores pelo convite para participar do IV Seminário Políticas Culturais: Reflexões e Ações e compartilhar estudos e reflexões sobre a gestão cultural, em particular, da formação dos gestores culturais, um tema apaixonante do qual me ocupei durante vários anos como funcionário cultural do governo de Jalisco e como acadêmico.

## 1. A experiência mexicana da recente formação de gestores culturais

Apresentarei a situação atual do esforço da última década no campo da formação de gestores culturais. De forma geral, convém lembrar que já há vários trabalhos escritos sobre a situação da gestão cultural no México. Um deles é muito completo e foi escrito e publicado por Lucina Jiménez no livro *Políticas Culturais na Ibero-América* [Canelas; Bayardo (Orgs.) 2008]. Nesse longo tempo da gestão cultural, do qual fala Lucina Jiménez, se encaixa este trabalho em particular.

Na história recente do México houve dois grandes esforços de capacitação dos promotores e dos gestores culturais. O primeiro foi realizado nos anos 1980 e foi impulsionado por Guillermo Bonfil Batalla, autor do livro *México Profundo*. Esse esforço se orientou principalmente a atender os numerosos trabalhadores envolvidos no campo das culturas populares. O segundo esforço, mais recente, começou no ano 2001 e teve um trabalho contínuo que conseguiu capacitar quase 23 mil pessoas em todo o país em gestão cultural. Essa tarefa formativa foi impulsionada pela diretoria de capacitação cultural do Conselho Nacional para a Cultura e as Artes (cuja sigla é Conaculta, [www.cnca.gob.mx](http://www.cnca.gob.mx) – Programa Nacional de Cultura). Durante esse período, a diretoria de capacitação cultural esteve a cargo do antropólogo José Antonio MacGregor. Esse projeto educacional teve características peculiares e muito valiosas. Uma das características é que não foi um trabalho vertical e imposto pelo conselho nacional, pois foi um programa que conseguiu se articular com os interesses e as propostas particulares de governos dos 31 estados e numerosos municípios (no México existem mais de 2.500 municípios); também conseguiu se articular com organizações da sociedade civil, fundações e universidades públicas e privadas. Para realizar tais trabalhos, optou-se por oferecer programas de capacitação, cursos e seminários, para responder melhor às demandas, às possibilidades reais dos estudantes e dos organizadores e aos recursos econômicos disponíveis. Para atender às diversas necessidades temáticas, foi formado um grupo de professores que, ao longo desses anos, também se reuniu em várias ocasiões para trocar experiências e enriquecer as propostas educacionais. Um dos resultados dessas reuniões foi a elaboração de um texto coletivo, intitulado “Planejamento de projetos culturais: uma abordagem participativa para a construção da criatividade”. Esse manual está em vias de publicação, mas circulou livremente, para facilitar seu conhecimento e sua aplicação por parte de quem participou do Programa de Capacitação Cultural.

Os programas de capacitação tiveram duração de 120 horas em sua primeira realização. Na segunda (denominada programa de capacitação de segundo nível), a duração é de 200 horas e se destina àquelas pessoas que já cursaram o primeiro programa de capacitação e que desejam ter uma segunda experiência formativa para aprofundar-se em alguns conteúdos. Os cursos têm duração

de 12 a 24 horas e os seminários totalizam 60 horas de trabalho na sala de aula. Os temas mais solicitados na formação de gestores culturais foram: formação de públicos para as bibliotecas, artes cênicas, museus e centros culturais; cultura comunitária; arrecadação de fundos para projetos culturais; conservação e gestão do patrimônio cultural; projetos educacionais em museus; o estreito vínculo entre a educação e a cultura; fomento à leitura; e fomento e difusão da criação artística, entre outros.

A noção de cultura que sustentou todos esses programas é aquela que se refere à cultura em um sentido amplo, que inclui tanto o registro estético quanto o registro antropológico (Yúdice, 2004) e que não reduz a cultura às artes, embora se reconheça e se atenda nos programas educacionais o papel privilegiado da arte na renovação da dimensão simbólica. Uma definição de cultura coerente com essa reflexão e esse projeto educacional foi a de Clifford Geertz, que a expressa assim: “A complexa rede de significações que dá um sentido comum ou público aos comportamentos e aos discursos dos atores individuais” (Clifford Geertz, citado por Gilberto Giménez, 1982, p. 45). Da mesma forma, a noção de política cultural particular de Philippe Urfalino é provocante e estimula nossa reflexão: “O(s) momento(s) de convergência e de coerência entre, por um lado, as representações do papel que o Estado pode atribuir à arte e à ‘cultura’ no tocante à sociedade e, por outro, a organização de uma ação política” (Urfalino, 1997, p. 333).

Todos os programas de capacitação, cursos e seminários foram financiados de comum acordo entre as instituições participantes, com abertura e respeito diante das possibilidades de recursos que cada instituição pôde entregar em seu momento, e somente em poucos casos os alunos tiveram de contribuir com fundos para sua inscrição. Para fortalecer esse processo educacional, foi criada uma coleção de publicações sobre temas de gestão cultural com o nome *Intersecciones*. Essa coleção conseguiu colocar ao alcance de promotores e gestores culturais mais de 15 volumes e pode continuar crescendo, já que se escreve cada vez mais sobre teoria e prática da gestão cultural.

Outra evidência que ajuda a dimensionar esse esforço coletivo é o conjunto de projetos culturais elaborados pelos estudantes. Existe um registro de mais de 60% de tais projetos no Conaculta. Trata-se de um material que espera revisão e sistematização para continuar articulando a visão das instituições com a visão dos alunos, das comunidades e dos próprios gestores culturais. Os alunos escolhem temas e projetos durante seu programa de estudos, e é muito interessante como tais temas e projetos têm a ver com a educação artística, a criação de museus, a reabilitação de praças públicas para uma melhor apropriação dos vizinhos e das comunidades, a difusão do trabalho dos criadores artísticos, o turismo cultural, a vinculação entre as expressões artísticas e grupos vulneráveis ou pessoas com alguma deficiência, o desenvolvimento comunitário em zonas

marginalizadas e deprimidas, o resgate de arquivos e objetos de valor patrimonial, meios de comunicação e novas tecnologias, entre outros. Uma classificação dos projetos culturais mais frequentemente abordados pelos alunos nos últimos anos é a seguinte:

- Por sua natureza: governamentais, universitários, organismos da sociedade civil, comunitários, empresariais.
- Por linguagem expressiva: música, literatura, dança, teatro, artes plásticas e visuais, multimídia.
- Por público: trabalhadores, adultos, terceira idade, crianças, jovens, professores, pessoas e grupos com necessidades especiais, estudantes, emigrantes, comunidades rurais ou urbanas etc.
- Por espaço cultural: casas de cultura, bibliotecas, museus, auditórios, praças públicas, ciberespaço etc.

Essa classificação aparece em um trabalho coletivo coordenado por Patricio Chaves e Andrea Barrios (em processo de publicação) e realizado por vários profissionais do sistema de capacitação cultural que trabalharam em todo o país entre os anos 2001 e 2008. A obra é: “Planejamento de projetos culturais – Uma abordagem participativa rumo à construção da criatividade”.

Como os alunos desse amplo programa de capacitação nacional expressam seus projetos culturais? Vejamos, como exemplo, fragmentos de um projeto recente.

### O son arribeño de San Ciro de Acosta, San Luis Potosí: um projeto cultural para seu resgate

#### a) O que é o son arribeño?

A *valona*, ou *son arribeño* de San Ciro de Acosta, é uma manifestação musical na qual são improvisadas estrofes em forma de diálogo entre dois ou mais trovadores, o que evidencia a habilidade dos poetas da localidade. Vale mencionar que o *son arribeño* é derivado do *huapango*. São utilizados quatro instrumentos em sua interpretação: o violão quinto (geralmente utilizado pelo trovador), o primeiro e o segundo violinos e a *jarana* (instrumento de cordas).

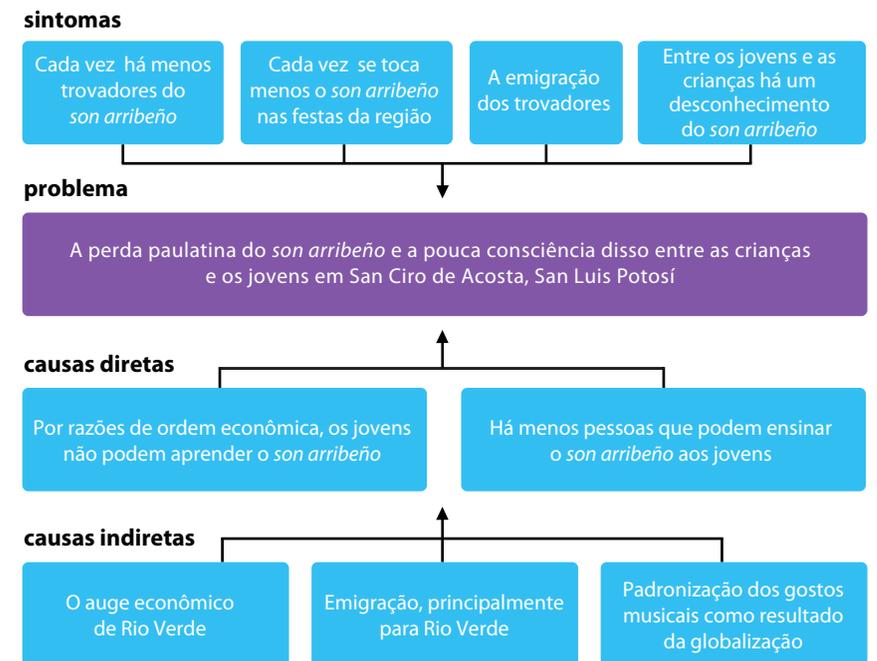
O termo *valona* significa “saudação cordial poética”. Na interpretação da *valona*, os trovadores usam sua engenhosidade para criar, por meio do improviso, versos decimais. A *valona* é interpretada em qualquer tipo de evento de massa, tais como eventos políticos, casamentos, batizados e funerais.

A tradição da *valona* existe há aproximadamente 80 anos, juntamente com um baile que ocorre todos os anos na sede municipal para celebrar a festa do santo padroeiro de San Ciro.

#### b) Identificando o problema: o son arribeño em perigo de desaparecimento

Isto é o que se observa atualmente: cada vez se escuta menos o *son*. É o grande ausente nas festas da região. Os trovadores tendem a desaparecer; alguns já são muito velhos e outros emigram em busca de trabalho e melhores condições de vida. As crianças e os jovens de San Ciro de Acosta conhecem cada vez menos o *son arribeño*. Parece lógico falar de uma perda paulatina do *son arribeño* e, com isso, de uma perda no patrimônio cultural.

A equipe realizou, em uma das sessões de trabalho, uma exaustiva análise do fenômeno de desaparecimento do *son arribeño*. Como fruto dessa análise, foi feita a seguinte “árvore do problema”, onde são enunciados o problema, os sintomas e as causas diretas e indiretas do fenômeno.



Isso é somente um fragmento. O projeto completo inclui também a articulação entre as propostas dos estudantes e as políticas culturais explícitas das universidades, dos governos e de outras organizações, e conclui com o detalhamento fino dos indicadores de avaliação, as atividades, as metas, os orçamentos e o desenho da avaliação durante e depois da realização do projeto. É cada vez mais frequente a prática de convidar os alunos para detectar outros projetos que seria necessário impulsionar para conseguir maior impacto e para desenvolver uma capacidade de planejamento que vá além dos interesses do momento. Da mesma forma, esse processo implica um trabalho não somente de olhar as políticas culturais estatais e de outras instituições culturais, como também de olhar para si mesmos, em algo que chamamos de “autobiografia cultural”, o que ajuda a relacionar melhor os problemas públicos com as inquietações individuais.

### **Da passagem dos programas de capacitação, cursos e seminários para os programas de licenciatura e pós-graduação**

Ao mesmo tempo, desde 2001 até o presente, começou a ser gestado no país um conjunto de bacharelados e mestrados, já que se fortaleceu a ideia de oferecer um espaço educacional às novas gerações de pessoas interessadas em sua formação profissional. Tudo isso porque os programas de capacitação, cursos e seminários, em sua maioria, haviam atendido pessoas que já tinham uma trajetória profissional nas instituições culturais. Universidades públicas, como Claustro de Sor Juana, na Cidade do México, Nayarit, Oaxaca, Zacatecas e Guanajuato, foram das primeiras a oferecer programas de bacharelado em seu campus. A Universidade de Guadalajara abriu um bacharelado por meios eletrônicos e um mestrado presencial; a Universidade Autónoma de Coahuila também conta com um mestrado a distância e se apoia em uma plataforma muito completa [*Distance Educational Network (DEN)*]. E a Iteso, universidade de onde venho, acaba de anunciar que no próximo ano abrirá esse bacharelado. O campo acadêmico da gestão cultural no México começa a tomar forma, começa a se constituir como tal, pois o caminho seguido até agora permitiu construir as bases para isso.

### **2. Os dilemas enfrentados pelos gestores culturais em sua formação**

A partir de uma concepção semiótica da cultura, centrada no que Clifford Geertz chama de complexa rede de significações e que dá um sentido comum ou público aos comportamentos e aos discursos dos atores individuais, é apropriado entender os processos culturais como processos de criação, de intercâmbio e de modificação do mundo de significados que dão sentido e orientam pessoas e grupos na vida social, em seus comportamentos e nos acordos que são estabelecidos para tornar possível a convivência humana.

Algumas vezes isso se traduz em avanços e outras em retrocesso, em correr riscos ou em permanecer no que foi estabelecido. Como seres humanos, enfrentamos invariavelmente polaridades em diversos momentos e em diversos contextos, e sempre aparecem essas bifurcações, que são tratadas em termos de tolerância ou, melhor dito, de aceitação (idealmente), mas que às vezes são motivo de enfrentamento e de conflito. Na organização da vida social, os cenários típicos desses processos são a religião, a política e a sexualidade. Tudo isso forma o contexto no qual as pessoas e os grupos caminham pela vida em busca de sentido, da formação do sentido de pertencimento a grupos sociais, em busca de seguranças e garantias de trânsito pela vida apoiados em crenças, em convicções, que se traduzem em bases normativas, em costumes, em guias de ação coletiva. Uma forma geral de se referir a esses dilemas tem a ver com o freio ou o impulso. Isso é muito humano e se traduz na vida social em uma ampla gama de discursos, de crenças, de legislações e de ações. As manifestações culturais são um terreno onde aparecem esses dilemas, por isso os grandes gestores culturais trabalham com fenômenos de estabilidade, de reforma e inclusive de crise. Nessa dinâmica interminável, os gestores culturais, em algumas ocasiões, encontram casos de censura e casos de criação de novos significados (a arte tem um lugar especial em tudo isso) que expressam essas possibilidades de reformulação e reafirmação de significados que orientam a ação individual e coletiva. Os exemplos são abundantes, porque se trata de um processo interminável na vida social, porque as pessoas procuram se expressar e se pronunciar a esse respeito e transitam por processos de negociação e, às vezes, de tentativa de imposição do sentido.

Nos processos de formação de gestores culturais, e no trabalho cotidiano de quem se envolve na vida social a partir da cultura, aparecem invariavelmente dilemas, entre opções que é necessário assumir, o que exige aprender a transitar de forma complementar, com abertura para as diferenças culturais.

Nos dicionários, a definição de “dilema” (em lógica) é um problema que pode ser resolvido mediante soluções, nenhuma das quais completamente aceitável, eu diria nenhuma das quais completamente excludente. Essa breve definição nos serve para considerar de forma relativa cada um dos dois lados de um assunto, já que não se trata de termos contrários, mas sim contraditórios, um pouco ao estilo daquele quadrado semiótico retomado por A.J. Greimás.

O termo “dilema” nos ajuda a ir além das opções excludentes, permite-nos ir além de alternativas, que consideradas como tais podem atrapalhar diante da complexidade da dimensão cultural a que o gestor cultural atende. Essa reflexão nos leva a considerar que ambos os lados de uma abordagem têm sua parte valiosa, têm sua parte complementar, por isso escolhi o termo “dilema” nesta palestra, embora tenha sido pouco ortodoxo. Mas um termo como

“dilema” pode nos servir para designar dois lados de uma mesma abordagem, para provocar uma maior reflexão diante das alternativas que aparecem no estudo e na prática da gestão cultural.

Alguns dilemas que o gestor cultural enfrenta são: o passado e o presente, a conservação ou a criação, a reforma ou a tradição, a renovação ou a permanência, conservador ou liberal, impulso ou freio, livre desenvolvimento e desregulamentação ou regulamentação e legislação, instituições ou não instituições, instituições públicas ou organizações independentes e da sociedade civil. O anteriormente exposto tem suas nuances, e o debate em cada alternativa aglutina pessoas quando são encontradas coincidências. Tudo isso é tema de atenção e trabalho dos gestores culturais. Em cada sociedade, os dilemas já mencionados assumem formas específicas e é possível reconhecer semelhanças tanto nos conteúdos quanto nas formas de enfrentá-los, embora se trate de sociedades distantes. Uma forma de entendê-los na gestão cultural tem a ver com a consideração de que, além de inevitáveis, eles têm uma dimensão de complementaridade. Mas é verdade que a formação em gestão cultural implica refletir sobre ambas as alternativas e desenvolver competências para atender e enfrentar tais dilemas, tais aparentes oposições, embora não o sejam, para o que é imprescindível a consideração do contexto e do momento histórico. O binômio “impulso e freio” ajuda, de forma geral, a designar essa tensão razoável e perdurável quando falamos de dilemas que o gestor cultural enfrenta. As sociedades e os planos de cultura o comprovam, e o gestor cultural tem de ser consciente disso no âmbito social e individual. A metáfora do “violinista no telhado”, no filme homônimo de Norman Jewison, de 1971, é muito sugestiva para nos imaginarmos como gestores culturais na borda do telhado, no equilíbrio precário diante do impulso e do freio, da tradição e da mudança, da conservação e da criação, do arrebatamento e da cautela. No caso mexicano, há recentes trabalhos que exemplificam muito bem esse tipo de fenômeno social; por exemplo, os trabalhos de Carlos Monsiváis (2008) e Erika Pani [coord. (2009)]. O filósofo Luis Villoro (1982, p. 230) refere-se assim a esse assunto tão humano:

Quem conhece “profundamente” uma instituição é capaz de ver por trás da sua crise, suas transformações e seus problemas as características perduráveis a partir das quais compreende o seu peculiar modo de funcionar e se desenvolver. Sábio não é quem sabe as causas gerais que determinam o comportamento das pessoas ou o funcionamento das instituições, mas sim quem reconhece em uma pessoa ou em uma instituição concretas, através de suas ações manifestas, os motivos particulares, ocultos, que as estimulam.

### 3. Uma proposta de formação de gestores culturais em bacharelado

Tendo transitado, neste escrito, pelo caso mexicano recente nos trabalhos de formação de gestores culturais, e considerando que a vida social nos coloca permanentemente diante de dilemas que movem mais para o equilíbrio do que para a exclusão, mais para a convivência na diferença do que para a destruição do contrário no campo simbólico, vejamos agora uma proposta particular de formação universitária que inclui cinco grandes eixos nos quais se agrupam as diversas matérias. O conjunto articulado dos cinco eixos formativos aspira à formação de gestores culturais atenciosos e capazes de intervir na vida social, cuidando do que já existe de valioso e com as novidades expressivas que dão sentido renovado à ação individual e coletiva.

O projeto educacional em questão é da Iteso, instituição educacional situada em Guadalajara, Jalisco. Os textos foram extraídos do programa de estudos aprovado pela universidade no mês de agosto de 2009. O resultado é fruto de um longo período de preparação que articula um conjunto de processos institucionais de participação nas políticas culturais no México, diretamente relacionados com os fenômenos que alimentam o interesse em oferecer um programa de bacharelado: por um lado, o interesse manifestado pelos jovens nas pesquisas de mercado em cursar um bacharelado que lhes permita se desempenhar como profissionais na gestão cultural; e, por outro lado, o crescimento nos últimos anos de oportunidades e campos de desempenho profissional em instituições culturais governamentais, em empresas, em universidades e como empreendedores independentes. Tudo isso relacionado com programas dedicados ao fomento da leitura, festivais, turismo cultural, conservação e difusão do patrimônio cultural, formação artística, apoio aos criadores e aos pesquisadores artísticos, intercâmbios culturais regionais, nacionais e internacionais, centros culturais, captação de fundos, legislação e política cultural, entre outros, para atender às diversas necessidades culturais dos grupos humanos.

O programa de estudos é o seguinte:

	1	2	3	4
SP1	Teoria da gestão cultural	Métodos de pesquisa em gestão cultural	Estudos de práticas culturais e recepção artística	Expressão e representação
SP2	Arte e simbolismo da pré-história ao barroco	Origens da arte contemporânea do romantismo ao século XX	História da arte e da cultura no México no século XX	Conhecimento musical
	Apreciação das artes cênicas		História e estética da fotografia	
SP3	Literatura mexicana atual			
		Discurso oral e escrito	Workshop de escrita criativa	Workshop de atuação
SP4		Teoria das políticas culturais		Legislação cultural
SP5		Comunicação institucional	Desenvolvimento e administração de projetos culturais	Desenho de projetos culturais
				Administração estratégica
CU	Prup I	Contexto histórico-social	Conhecimento e cultura	Eixo de debates éticos contemporâneos I
	Gestão de informação e dados numéricos		Ética, identidade e profissão	
AC	Comunicação oral e escrita			
PAP				

	5	6	7	8	9
SP1	História, cultura e sociedade	Filosofia da arte			
SP2		História social do patrimônio	História do patrimônio cultural no México		
SP3	Dança, corpo e história	Workshop de expressão plástica	Workshop de expressão musical		
SP4			Gestão do patrimônio cultural		
				Economia e cultura	Indicadores culturais
SP5	Desenvolvimento de públicos	Captação de fundos para projetos de desenvolvimento	Produção cênica	Base fiscal das organizações	Workshop de avaliação de projetos
	Difusão e marketing cultural	Produção de projetos culturais	Espaços de museus		
CU	Eixo de debates éticos contemporâneos II			Gestão institucional	Prup II
AC	Área complementar	Área complementar	Área complementar	Área complementar	Área complementar
	Área complementar	Área complementar	Área complementar		
PAP				PAP	PAP

## Objetivo geral do programa de estudos

Formar profissionais competentes para: 1) conhecer e analisar o setor cultural a partir das noções que o definiram e orientaram, para problematizar seus mecanismos de gestão/vinculação com a sociedade, com a finalidade de modificá-lo, melhorá-lo e ampliá-lo com base em uma perspectiva de desenvolvimento cultural; 2) planejar, desenhar, implementar e avaliar políticas, planos, programas e projetos culturais baseados na análise dos contextos sociais que demandam sua intervenção a partir das instituições, de empresas e organismos culturais, entendendo a gestão cultural como um processo permanente de reflexão-ação coletiva para a mudança social; 3) conhecer e explorar uma ampla gama de manifestações patrimoniais e expressões artísticas a partir da perspectiva da criação e do consumo, situadas em sua historicidade e em sua atualidade, para gerar as condições propícias para sua produção, sua atualização e sua transformação, também no tocante ao seu entorno social.

## Objeto social e profissional

O objeto social e profissional desse bacharelado privilegia um modelo ou padrão de desempenho ativo, para permitir ao formado se colocar como um agente de mudança capaz de favorecer as condições propícias para a produção, a reprodução, a circulação e o consumo das formas simbólicas, concretamente, aquelas vinculadas ao patrimônio tangível e intangível, assim como a criatividade artística. Ele também será capaz de facilitar o diálogo cultural entre diversos grupos da sociedade, entre os quais, criadores e públicos, atores com diferentes características culturais e interessados no desenvolvimento cultural de suas comunidades.

O desenvolvimento cultural orienta o padrão de desempenho ativo dos formados desse bacharelado para o dinamismo cultural e a ampliação do olhar diante dos dilemas da vida social contemporânea. Nesse sentido, a democratização da cultura, vista como horizonte de transformação desse bacharelado e entendida como a possibilidade dos diversos atores sociais, em situação de igualdade, de produzir, atualizar e transformar os modelos simbólicos que lhes concernem. A concepção da cultura que subjaz à abordagem do bacharelado implica se distanciar de sua definição clássica (a cultura como elemento de distinção) para entendê-la como um processo de intervenção simbólica sobre o mundo social.

Os saberes desse bacharelado são congruentes com o padrão de desempenho e intenção de transformação, pois: 1) retomam a circunstância atual da gestão cultural no México, que atualmente remete a um setor cultural centrado na gestão do patrimônio e da arte; 2) propõem uma resignificação do setor e dessas manifestações culturais como expressões potentes para a análise sociocultural, a interculturalidade e o bem-estar social; e 3) promovem a articulação desses âmbitos

com o contexto sociocultural mais amplo, não somente para melhorar as interações do próprio setor cultural, como também para incidir na ampla base do desenvolvimento cultural de uma comunidade (exercício de cidadania, igualdade social e abertura para a alteridade, sustentabilidade do meio ambiente, equilíbrio entre o global e o local).

O gestor cultural formado nesse bacharelado localizará no setor cultural seu referencial natural de trabalho; isto é, um amplo aparato público federal, estadual e municipal que administra o patrimônio e as artes, assim como as instituições não governamentais: organismos internacionais de cultura, organizações da sociedade civil, empresas culturais e fundações privadas. Por outro lado, as instituições educacionais e de pesquisa e desenvolvimento – incluindo as universidades –, as indústrias culturais midiáticas e do entretenimento, os organismos de assistência social, cuidado do meio ambiente e desenvolvimento cidadão são, em sua totalidade, espaços alternativos de trabalho e vinculação para o gestor cultural.

## Os cinco eixos formativos

O processo de formação universitária de profissionais da gestão cultural e sua inclusão no desenho curricular se estruturam em torno de cinco eixos formativos (cito o documento: Proposta Acadêmica do Bacharelado em Gestão Cultural da Iteso, que abrirá seus cursos no ano de 2010).

- No eixo da “Teoria e da pesquisa da gestão cultural”, o processo de aprendizagem está centrado em: a) revisão, análise e reflexão em torno das teorias e dos conceitos que orientaram, historicamente e na atualidade, a gestão cultural; b) estudo das metodologias de construção de conhecimento em torno dos objetos e dos sujeitos de pesquisa pertinentes para a gestão cultural, assim como a capacidade de identificação, análise, comparação e compreensão dos métodos de pesquisa social; e c) articulação de conhecimentos, habilidades e atitudes adquiridos nesse eixo para sua posterior aplicação no desenvolvimento de políticas, planos, programas e projetos culturais.

- No eixo da “Apreciação das manifestações artísticas e patrimoniais”, a aprendizagem está centrada em: a) construção de um mapa inicial sobre os processos construtivos da expressão e representação artística e do patrimônio cultural, desde o início da humanidade até a atualidade, com ênfase nas culturas ocidentais e, concretamente, na mexicana; e b) reflexão e crítica sobre tais modelos de expressão e representação em dois sentidos: um que tem a ver com as desigualdades de produção, reprodução, distribuição e consumo dessas manifestações culturais; e outro que está relacionado com a decodificação dessas manifestações

para dar ao gestor maiores elementos de apreciação, que em seu momento serão de utilidade para as tarefas de administração cultural.

- No eixo do “Domínio das linguagens e das expressões culturais”, o processo de aprendizagem está centrado em: a) compreensão e destreza no manejo das ferramentas técnicas do processo narrativo e de produção de sentido em diferentes linguagens artísticas e plataformas de representação; e b) sua posterior articulação aos processos de administração cultural para gerar experiências significativas em torno da criação e do consumo dessas manifestações.

- No eixo dos “Sistemas, instituições e políticas culturais”, o processo de aprendizagem está centrado em: a) compreensão, diferenciação e reflexão em torno das instituições culturais, com base nos conceitos e nas lógicas de ação que as orientam, expressados a partir de suas políticas culturais, para posterior análise de suas interações com o setor cultural e outros campos, como o econômico, o turístico, o do meio ambiente, entre outros; e b) análise e problematização dos processos que são detoadados no tocante ao bem-estar social e ao desenvolvimento cultural.

26

- No eixo da “Administração cultural”, o processo de aprendizagem está centrado em: a) uma aproximação ao social entendido como a capacidade de reconhecer e analisar os problemas estratégicos da sociedade em diferentes escalas e utilizá-los como referenciais sociais do discurso e da ação cultural; b) desenho e implementação de projetos culturais que permitam ao estudante apropriar-se de métodos, técnicas e recursos para o planejamento, o desenho, a realização e a avaliação de projetos de intervenção cultural, reconhecendo os fatores profissionais em jogo e a necessidade de transferência educacional nos interlocutores; e c) o processo conclui com o desenvolvimento das competências para elaborar hipóteses, formular e analisar modelos que permitam a compreensão e a avaliação dos constituintes conceituais da intervenção na vida social por meio do desenvolvimento cultural.

No contexto da formação universitária impulsionada pela Iteso e designada como uma formação para a vida no exercício de uma profissão socialmente útil, os cinco eixos formativos dos saberes profissionais fornecem a especificidade profissional do gestor cultural: os cinco eixos formativos estão estreitamente ligados entre si; por isso, entendemos que se formar em gestão cultural implica aprofundar-se em cada um deles, não de forma isolada ou independente, mas sim em um processo que estimule a reflexão, o diálogo e a articulação permanente entre os cinco eixos ao longo do bacharelado. Trata-se de formar pessoas para intervir profissionalmente na vida social por meio do âmbito da cultura.

Um profissional de gestão cultural deve ser capaz de transitar entre uma formação teórica e conceitual, reconhecendo e caracterizando contextos históricos e sujeitos no campo acadêmico da cultura e da gestão cultural (eixo 1), em vinculação com uma formação que sensibilize o aluno no campo das práticas expressivas dos seres humanos. Essas práticas culturais consistem em uma grande diversidade de formatos, de materiais e de conteúdos ancorados em tais expressões e na apropriação e na valorização social (eixos 2 e 3). A tarefa do gestor cultural implica saber e entender que tudo o que foi anteriormente exposto acontece na vida social, em âmbitos institucionais e legais que afetam a criação ou a modificação das práticas, assim como a colocação em prática das políticas públicas culturais (eixo 4), o que faz parte do planejamento e da execução de planos, programas e projetos culturais com sentido e que contem com recursos para desenhar e implementar ações culturais dirigidas a determinados grupos sociais para intervir em seu desenvolvimento cultural (eixo 5).

### Perfil do formado no tocante a competências e eixos formativos

O formado em bacharelado em gestão cultural será um profissional qualificado para:

- administrar organizações centradas na produção social da cultura;
- planejar, desenhar, executar e avaliar projetos de produção social da cultura;
- difundir projetos de produção social da cultura;
- atuar nas políticas públicas culturais na região e no país;
- realizar pesquisa aplicada no campo da cultura;
- atuar em instituições e organizações culturais privadas, governamentais, universitárias e independentes, entre outras;
- dirigir espaços e oferecer bens e serviços culturais de qualidade;
- promover a igualdade no acesso e na fruição da cultura;
- favorecer as expressões da diversidade cultural como base de união e convivência sociais;
- ampliar a contribuição da cultura para o desenvolvimento e o bem-estar social;

27

- impulsionar uma ação cultural de participação e vinculação interinstitucional;
- participar em processos de reflexão e formulação de políticas culturais;
- analisar, explicar, compreender e interpretar fenômenos culturais em sua gênese, relações e dinâmicas, dentro e fora do âmbito local, regional e nacional;
- aplicar de forma efetiva metodologias e procedimentos estabelecidos, para a solução de problemas no âmbito de intervenção cultural a partir de diferentes olhares, campos temáticos e contextos socioculturais;
- diagnosticar e analisar as necessidades específicas das comunidades como campo de oportunidade para impulsionar e consolidar projetos culturais que elevem a qualidade de vida da sociedade;
- desenvolver processos de planejamento, desenho e avaliação de projetos culturais, com base na identificação de vantagens e limites do desenvolvimento cultural, conforme os contextos econômicos, geográficos e políticos contemplados;
- implementar projetos culturais no âmbito local, regional, nacional e internacional como espaços pertinentes de intervenção para o desenvolvimento da promoção e da gestão cultural; e
- realizar ações e estratégias conforme os espaços e os contextos de desenvolvimento cultural.

Para avançar rumo a uma maior clareza, a seguir está agrupada a proposta do perfil de formação, conforme os eixos formativos e os contextos propostos no programa de estudos.

Eixos formativos	Perfil do formado	Conforme os contextos
<b>1 - Teoria e pesquisa da gestão cultural</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ampliar a contribuição da cultura para o desenvolvimento e o bem-estar social.</li> </ul>	<p>Analisar, explicar, compreender e interpretar fenômenos culturais em sua gênese, relações e dinâmicas, dentro e fora do âmbito local, regional e nacional.</p>
<b>2 - Apreciação das manifestações artísticas e patrimoniais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dirigir espaços e oferecer bens e serviços culturais de qualidade.</li> <li>• Promover a igualdade no acesso e na fruição da cultura.</li> </ul>	<p>Aplicar de forma efetiva metodologias e procedimentos estabelecidos para a solução de problemas no âmbito de intervenção cultural, a partir de diferentes olhares, campos temáticos e contextos socioculturais.</p>
<b>3 - Domínio de linguagens e das expressões culturais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Favorecer as expressões da diversidade cultural como base de união e convivência sociais.</li> </ul>	<p>Diagnosticar e analisar as necessidades específicas das comunidades como campo de oportunidade para impulsionar e consolidar projetos culturais que elevem a qualidade de vida da sociedade.</p>
<b>4 - Sistemas, instituições e políticas culturais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atuar em instituições e organizações culturais privadas, governamentais, universitárias e independentes, entre outras.</li> <li>• Impulsionar uma ação cultural de participação e vinculação interinstitucional.</li> <li>• Participar em processos de reflexão e formulação de políticas culturais.</li> </ul>	<p>Desenvolver processos de planejamento, desenho e avaliação de projetos culturais com base na identificação de vantagens e limites do desenvolvimento cultural, conforme os contextos econômicos, geográficos e políticos contemplados.</p>
<b>5 - Administração cultural</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Planejar e desenhar projetos culturais, desenvolver e realizar processos culturais criativos e administrar a produção comunicativa para uma situação concreta.</li> <li>• Avaliar projetos e produtos culturais específicos.</li> </ul>	<p>Implementar projetos culturais no âmbito local, regional, nacional e internacional como espaços pertinentes de intervenção para o desenvolvimento da promoção e da gestão cultural.</p>

## Para concluir

O gestor cultural em formação está convidado a:

- ampliar o olhar cultural, o próprio e o das instituições e das comunidades com quem trabalhará. Jesús Martín-Barbero e Germán Rey afirmam que a cultura é menos a paisagem que vemos do que o olhar com que a vemos (*Os Exercícios do Ver*);
- compreender a condição humana (conforme Edgar Morin em sua obra *Os Sete Saberes Necessários para a Educação do Futuro*);
- entender a vida social, sua complexidade, a permanente tensão entre o impulso e o freio;
- desenvolver sua capacidade de agir, de colocar em jogo os próprios recursos e aqueles dos quais a sociedade dispõe; e
- aprender com outros e apoiar-se no que eles já avançaram, estudaram, refletiram, exploraram.

30

As três partes nas quais dividi a minha participação têm um estreito vínculo, não estão isoladas, pois em todas elas está implicada a experiência pessoal e coletiva de muitas pessoas em meu país. A proposta particular do bacharelado em gestão cultural, com seus cinco eixos formativos, é um dos múltiplos e diversos frutos gerados pelo sistema de capacitação cultural nos anos recentes, e a passagem pelos dilemas que introduzi permeia o ser e o fazer dos gestores culturais em sua formação e em sua intervenção na vida social.

## Referências

- BARBERO, Jesús Martín; REY, Germán. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.
- CANELAS, Rubim; BAYARDO, Rubens (Orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- COELHO, Teixeira (1997). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Guadalajara: Iteso: Conaculta: SC-Jalisco, 2000.
- JIMÉNEZ, Lucina. *Políticas culturales en transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*. México: Ed. Conaculta: Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona Sur, 2006.
- MILLS, C. Wright (1959). *La imaginación sociológica*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. *El Estado laico y sus malquerientes* (crónica/antología). México: Ed. Unam: Random House Mondadori, 2008.
- MORIN, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paris: Unesco, 1999.
- PANI, Erika (Coord.). *Conservadurismo y derechas en la historia de México*. Vols. I e II. México: Ed. Fondo de Cultura Económica: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- URFALINO, Philippe. La historia de la política cultural. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François. *Para una historia cultural*. México: Ed. Taurus, 1999.
- VILLORO, Luis (1982). *Creer, saber, conocer*. México: Ed. Siglo XXI, 2002.
- YÚDICE, George. *Política cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

31



# PLANO DE CULTURA DA COLÔMBIA 2001-2010 – RUMO A UMA CIDADANIA DEMOCRÁTICA CULTURAL. PERSPECTIVAS PARA O NOVO PLANO 2010-2019

Marta Elena Bravo<sup>1</sup>

Onde devemos situar-nos hoje para pensar e desenhar políticas culturais? Se não podemos mais pensar o Estado fora do âmbito global, também não podemos pensar a nação fora da América Latina, pois não podemos mais pensar a nação como sujeito se não for dentro de um sujeito mais amplo, como o espaço cultural da América Latina. Mas nesse espaço já não cabem as “políticas de governo” imediatistas; precisamos que em cada país sejam traçadas políticas de Estado de longo prazo e articuláveis em projetos de integração cultural e política. É aí que se concretiza o desafio de fazer políticas culturais capazes de entender que os fluxos globais geram problemas que se manifestam em formas locais, mas cujos contextos extravasam os espaços nacionais.

Jesús Martín-Barbero

Políticas Culturais de Nação em Tempos de Globalização, 2002

<sup>1</sup> Professora da Universidade Nacional, sede Medellín. Faculdade de Ciências Humanas e Econômicas. Trabalho apresentado em 25 de setembro de 2009, no Rio de Janeiro.

## Introdução

Agradeço a gentileza da Fundação Casa de Rui Barbosa, dos organizadores deste evento, Lia Calabre e Mauricio Siqueira, do Ministério da Cultura (MinC) do Brasil e da Fundação Itaú ao me convidarem para vir a um país que, não somente pelo fascínio que sempre exerceu sobre o imaginário latino-americano, como também por sua posição de liderança atual, atrai muitos olhares de outros países do mundo e cujas transformações têm estado, nos últimos anos, muito ligadas a projetos educacionais e culturais.

Há uma questão de fundo na formulação do Plano Nacional de Cultura do Brasil e do atual Plano Nacional de Cultura colombiano: o exercício da “cidadania cultural”. O lema do plano colombiano 2001-2010 é justamente: “Rumo a uma cidadania democrática cultural”. Na elaboração final do documento pelo Conselho Nacional de Cultura e por funcionários do ministério, para o qual realizei um trabalho de acompanhamento acadêmico, o tema “cidadania cultural” permeou a proposta que foi consignada e que tem sido executada.

Chamo a atenção sobre isso porque justamente no texto *Políticas Culturais na Ibero-América*, editado em 2008 pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pela Universidade San Martín, em Buenos Aires, e recentemente reeditado pela Faculdade de Ciências Humanas e Econômicas da minha Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín, o professor Antonio Albino Canelas Rubim expressa sobre os desafios e os enfrentamentos das políticas culturais do governo Lula/Gil:<sup>2</sup>

O desafio a ser enfrentado pode ser condensado na construção de uma política de Estado – nacional e pública – de cultura refletida em um documento que represente uma superação democrática da enorme falta que fez, e faz, a inexistência de tal política durante tantos anos. Para sua consolidação, a democracia brasileira deve exigir uma ampliação de direitos culturais e da “cidadania cultural” em nosso país.<sup>3</sup>

Destaco o tema “cidadania cultural” por sua reiteração nos discursos políticos culturais dos últimos anos em nossos países. A pesquisadora brasileira Isaura Botelho expressa também: “Uma das apostas é consolidar a cultura como base de expressão do próprio indivíduo – e do conjunto de indivíduos –, como a ferramenta mais decisiva para a ‘construção de um exercício de cidadania’”.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula/Gil – Desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008.

<sup>3</sup> Tradução da autora desta palestra.

<sup>4</sup> BOTELHO, Isaura. *A política cultural & o plano das ideias*, 2007.

<sup>5</sup> Tradução da autora desta palestra.

A esse respeito, quero submeter à sua consideração uma definição de cidadão cultural que formulei em alguns trabalhos:

Um cidadão cultural é um ser que se relaciona com os demais, comunica-se, reconhece-se na alteridade, estabelece laços, exerce a cidadania, participa de projetos comuns, expressa cultura ao criar, recriar e construir referenciais de identidade e de patrimônio, e assim constrói democracia. Ser cidadão cultural é partir de um conceito ético-estético-político-cultural, que implica em [sic] considerar o entorno cultural e social como um bem cultural e agir em consequência disso.

Muito se tem escrito sobre o processo percorrido na América Latina no tocante à reflexão político-cultural e sua materialização em planos de cultura. Esse tema está ligado às discussões geradas em organismos internacionais como a Unesco, a Organização dos Estados Americanos (OEA), a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI) e o Convênio Andrés Bello.

A partir de uma leitura geral do que aconteceu na Colômbia a partir dos anos 1980, e com foco especial no Plano Nacional de Cultura da Colômbia 2001-2010 – Rumo a uma Cidadania Democrática Cultural, assinalo alguns aspectos que merecem destaque: antecedentes, conquistas e algumas dificuldades.

34

### **1. Antecedentes do Plano Nacional de Cultura da Colômbia 2001-2010 e algumas características**

É possível afirmar que o Plano Nacional de Cultura da Colômbia foi uma consequência de fatos políticos e culturais de grande abrangência, como:

**1.1.** A Constituição de 1991, que significou um avanço no tocante à caracterização cultural do país ao declarar que “O Estado reconhece e protege a diversidade étnica e cultural da nação colombiana”. Além disso, estabeleceram-se a definição de muitos direitos culturais e a afirmação de uma profunda dimensão filosófica, política e cultural: “a cultura em suas diversas manifestações é fundamento da nacionalidade”.

**1.2.** A formulação da Lei Geral de Cultura nº 397, de 1997, que tem quatro títulos: I. Princípios; II. Patrimônio Cultural da Nação; III. Do Fomento e Estímulos à Criação, Pesquisa e Atividade Artística e Cultural; IV. Da Gestão Cultural e Criação do Ministério da Cultura. Vale a pena destacar que tanto a formulação da Constituição de 1991 quanto a Lei de Cultura foram feitas mediante processos participativos.

**1.3.** Diálogos de nação – Um antecedente transcendental para o Plano Nacional de Cultura foi a formulação de um projeto que permitiu dar um tom e horizonte ao plano.

*Diálogos de Nação* afirmou que o país:

Promove o intercâmbio entre projetos de criação de nação que surgem das entranhas da profunda Colômbia, quebrando o esquema centro-periferia, que foi o eixo da construção do Estado, e pesquisando assim novas relações colombianas, de forma que possam ser traçadas novas mudanças e rotas sem a necessidade de que estas passem e sejam validadas pelo centro, pelos muitos centros a partir dos quais este país excluiu, marginalizou e negou a diversidade (*Diálogos de Nação*, 2001).

Infelizmente não foi possível cumprir esse projeto em toda a sua dimensão, mas ele deixou uma marca filosófica e política e alguns documentos valiosos que alimentaram o plano.

**1.4.** Formulação convocadora e participativa do Plano Nacional de Cultura 2001-2010 – A Colômbia vem percorrendo um caminho considerável de aprendizagem da participação política e cultural. Desde os anos 1980, a partir do Estado nacional e em alguns estados e cidades, foi proposta a elaboração de planos de cultura participativos que têm sido referenciais e se tornaram instrumentos de pedagogia político-cultural. O exemplo mais significativo disso foi o Plano Nacional de Cultura 2001-2010. A convocação foi feita em todo o país: os 32 estados colombianos tiveram fóruns. Foram realizados 570 fóruns municipais (a Colômbia tem 1.101 municípios) e mais de 23 mil colombianos participaram em sua formulação.

35

O processo foi uma valiosa expressão de exercício de cultura política, considerando que a Colômbia foi um país que esteve submetido por muitos anos a conflitos político-sociais de grande dimensão, à guerra entre diversos atores do conflito, com as duras investidas do narcotráfico, a corrupção, a guerrilha, o paramilitarismo, a delinquência comum e, infelizmente, as ações violentas de alguns agentes do Estado.

O que chama a atenção é que, juntamente com essa Colômbia conflituosa, tenha se desenvolvido um grande dinamismo cultural e, por que não dizer, uma especial fortaleza diante de tão difícil situação, que se manifesta em expressões criativas muito ricas e em uma considerável participação no desenvolvimento cultural, não somente por parte do Estado, como também, e o que é interessante, da sociedade civil. Da mesma forma, cada vez se vê uma maior vinculação da academia com os projetos político-culturais. Isso poderia ser interpretado como uma forma de resistência criativo-político-cultural. Mais ainda, não é ousado dizer que corresponde à crescente necessidade de participação política, que, embora seja limitada e não seja gerada em outros espaços do espectro político nacional em sua expressão democrática (eleições, por exemplo), onde o problema da abstenção, como em muitos países, é muito grande, é vista na participação cultural na qual é exercida a cidadania, neste caso concreto, a cidadania cultural.

Por meu envolvimento direto em processos de política cultural, constatei com interesse esse fenômeno. Da mesma forma, na leitura que fiz dos relatórios dos fóruns estaduais do Plano Nacional de Cultura 2001-2010, foi possível ver ali uma Colômbia mais profunda: a de Nariño, e em geral do sul do país; a do Amazonas, Putumayo, Caquetá; a do Vaupés, de maioria indígena; a Colômbia cafeeira; a Colômbia ribeirinha, de outros grandes rios colombianos: Magdalena, Atrato, Cauca; a das Planícies Orientais nos limites com a Venezuela; a Colômbia da Plataforma Pacífica e a Caribenha, com uma numerosa população afrodescendente, somente para mencionar algumas regiões da nossa heterogênea multiculturalidade nacional. A partir dessa diversidade, foram expressas necessidades e expectativas político-culturais, com o desejo de assumir compromissos conjuntos entre o Estado e a sociedade civil.

Propiciou-se um olhar que apresentava a imagem da riqueza maravilhosa da cultura de nossas regiões. Da mesma forma, foram vistas as dificuldades, as carências e os conflitos aos quais muitas estiveram submetidas. Isso demonstrava que o plano cultural podia e devia se estabelecer em uma realidade, não imaginada a partir de uma estrutura burocrática, mas sim vivida a partir de um pertencimento a um entorno cultural e social, e vislumbrar essas “comunidades imaginadas” (como explica o antropólogo Benedict Anderson) que nos mostram mais a alma das regiões e das localidades e suas territorialidades culturais.

**1.5.** O discurso político cultural se qualifica e adquire maior densidade conceitual – De uma leitura minuciosa do Plano Nacional de Cultura da Colômbia 2001-2010 é possível concluir que se conseguiu uma estrutura inovadora a partir de uma perspectiva do planejamento cultural, assim como uma solidez e uma riqueza de reflexão e análise que implicou um trabalho de verdadeira “tradução cultural”. Esta teve como resultado um discurso político-cultural enriquecido com contribuições acadêmicas das ciências humanas e sociais e das ciências da comunicação. Além disso, foi possível elaborar um diálogo com as percepções e as linhas traçadas a partir do Estado e do governo no tocante ao desenvolvimento cultural. Mas, acima de tudo, houve um encontro com o discurso nascido de uma construção intelectual valiosa das comunidades, que, a partir de seus diversos lugares de origem, forneceram o panorama de suas necessidades e de seus anseios para o novo horizonte cultural desejado. A palavra de um país diverso foi ouvida e consignada no plano cultural (lembramos que a Colômbia talvez seja um dos países de maior mestiçagem da América Latina).

Um exemplo muito relevante: as comunidades indígenas da Colômbia (que representam 3,4% de uma população de aproximadamente 44 milhões de habitantes) fizeram um apelo para que no plano se considerasse que, além de plano de desenvolvimento, conceito alheio à sua idiosincrasia e à sua expressão cultural, deveria se falar de “planos de vida”, com as diversas cosmovisões sobre seu entorno natural e sociocultural, que correspondem mais à sua identidade como povo.

Na formulação do plano foi feito um rico exercício de construção e desconstrução de conceitos como: cultura, política cultural, identidade, patrimônio, território, cidadania cultural, planejamento cultural, cultura mundo, entre muitos outros.

Há um aspecto chave do “corpus” político cultural do Plano Nacional de Cultura: reconhece-se um pilar fundamental da cultura: a “criação e a memória” como campo constitutivo do fato cultural. Este, juntamente com outros dois, “participação e diálogo”, vai se tornar o suporte do plano e determinará uma rota inovadora naquilo que é delimitado e definido como “campo cultural”. O sociólogo francês Bourdieu foi quem mais se aproximou desse conceito. Mas não é nessa perspectiva teórica, no geral bastante complexa, que se aborda o conceito de “campo”. No documento da Colômbia se diz que:

O plano definiu três campos de políticas assumidos como princípios orientadores, como amplas bases nas quais é possível situar as políticas culturais definidas a partir dos processos participativos associados à formulação do Plano; como espaços permanentemente abertos a acolher as propostas que o plano venha a convocar no futuro.<sup>6</sup>

Os campos são delimitados da seguinte forma:

1) Campo de “criação e memória”

O plano afirma que:

A memória não é um registro imutável, homogêneo e predeterminado do acontecido. A memória se transforma graças ao jogo de reinterpretações que, a partir do presente e em relação com os projetos de futuro, são elaboradas pelos indivíduos e grupos humanos sobre o passado.

Este ato criativo requer que entre os indivíduos e grupos humanos seja estabelecido um diálogo no qual adquira especial importância o desdobramento daqueles elementos tangíveis e intangíveis que são coletivamente interpretados como símbolos que ligam a memória a tempos e territórios específicos e que criam sentidos de permanência e pertença [...] (Plano Nacional de Cultura 2001-2010).

<sup>6</sup> É interessante destacar que na Antioquia, uma das regiões pioneiras na formulação de planos de cultura no país a partir dos anos 1980, em seu Plano Estadual de Cultura 2006-2020 – A Antioquia em Suas Diversas Vozes, foi criada, para efeitos do plano, outra definição de campo de políticas: “é entendido como um sistema de relações formado pelos princípios, políticas, estratégias e linhas programáticas que se articulam de modo coerente entre si e com os outros campos que constituem o plano”.

A “criação” se refere ao fato cultural por excelência, que é a expressão inédita e simbólica de ideias, sentimentos, percepções, imagens, fabulações. Quanto a isso, o plano diz:

Na atividade criativa reside o potencial de mudança da cultura, sua perpétua renovação e também os diversos diálogos entre as gerações. Deste modo, as formas e estilos inscritos nas cosmovisões e nas tradições populares ou nos diversos campos da formação acadêmica são enriquecidos em uma dinâmica de mudanças que ampliam os espaços comunicativos na sociedade. A diversidade de meios expressivos forma, por meio da música, das artes plásticas e cênicas, da literatura, da poesia e da produção midiática, espaços de criação cultural e de comunicação que devem ser reconhecidos, qualificados e colocados em circulação, visando à formação das sensibilidades, à apreciação crítica das diversas produções culturais e à fruição criativa de todas as manifestações (Plano Nacional de Cultura 2001-2010).

Da mesma forma, os outros dois são de grande importância:

## 2) Campo de “participação”:

Os processos de participação dos atores culturais em espaços de decisão são formas de exercer o político a partir da cidadania cultural. Nesse sentido, a própria prática da participação, proposta a partir da especificidade cultural, faz parte de uma cultura política que o Plano Nacional de Cultura aspira propiciar (Plano Nacional de Cultura 2001-2010).

## 3) Campo de “diálogo”:

Este campo acolhe os atores, processos e propostas que levam a estabelecer formas e estratégias de comunicação que, mais do que o reconhecimento da diversidade, permitam uma dinâmica equilibrada de diálogo nas culturas e entre as culturas a partir dos seus contextos e espacialidades. Para isso, é necessário consolidar os cenários de reconhecimento e a circulação e intercâmbio de bens, produções e saberes culturais. A partir desta perspectiva, a interação não necessariamente implica em [sic] acordo, como também configura um espaço para tornar visível e para negociar as divergências, de tal forma que possam ser articuladas formas de convivência social a partir do cultural (Plano Nacional de Cultura 2001-2010).

A criação e a memória, a participação e o diálogo, como ancoragens do Plano Nacional de Cultura, desenvolvem-se ao mesmo tempo em políticas, estratégias

e rotas às quais é dada uma definição que permita visualizar, já em um plano mais concreto, propostas e projetos para a execução do plano.

O plano propõe esses campos, além de algumas considerações históricas e sociais feitas sobre o país, e define alguns princípios filosóficos e políticos que

pressupõem os direitos consagrados na Constituição Política da Nação, assim como aqueles anunciados na Lei de Cultura, e encarnam conceitos de equidade, participação, autonomia, acessibilidade, transparência e integração como aspirações inadiáveis para colocar em prática no exercício da nossa cidadania (Plano Nacional de Cultura 2001-2010).

Alguns foram:

- A construção de uma cidadania de democracia cultural e plural com base no reconhecimento da dimensão cultural dos diferentes agentes sociais.
- A configuração de um projeto coletivo de nação como construção permanente a partir do âmbito cultural.
- O Estado como garantia do reconhecimento e do respeito pela diversidade cultural dos diferentes atores, setores e povos na criação do âmbito público.
- A conjunção da criação e as memórias na gestação de projetos individuais e coletivos de presente e futuro.
- A criação cultural individual e coletiva em condições de equidade, liberdade e dignidade na configuração do projeto democrático de nação.
- A inter-relação e a articulação das políticas culturais na ordem local, regional, nacional e global, para garantir coerência no fortalecimento do âmbito público.
- O âmbito cultural como base para a construção do desenvolvimento social, político e econômico.

É possível concluir que se conseguiu uma densidade teórica que, sem dúvida, deu mais peso político-cultural ao Plano Nacional de Cultura. O planejamento cultural requer a elaboração de bases teóricas sólidas, a construção e a desconstrução de conceitos e o estabelecimento no contexto sociocultural, político e econômico. Na verdade, em muitas ocasiões, os planos de cultura obedecem

mais a construções superficiais a partir de uma perspectiva tecnocrática, burocrática ou meramente instrumental.

Mas essas formulações teóricas necessitam de uma ancoragem para não ficar somente em deleites filosóficos, antropológicos ou sociológicos e se tornar fatos culturais; esse é o assunto que será abordado agora.

## 2. Dos planos de cultura aos fatos político-culturais

Arturo Escobar é um professor colombiano que está contribuindo muito para o pensamento político-cultural não somente em nosso meio, como também na comunidade acadêmica internacional. Escobar e o professor Jesús Martín Barbero têm um amplo e conquistado prestígio internacional, pois exerceram durante muitos anos sua docência – este último, para a nossa sorte, na Colômbia –, e foram figuras-chave para renovar o debate político-cultural colombiano.

Em seus trabalhos, o professor Escobar insiste na necessidade de traduzir as políticas em fatos “político-culturais”. Nesse sentido, o Plano Nacional de Cultura conseguiu, por meio do documento Conpes 3162, de 2002, a ancoragem de que tanto precisava. O Conselho Nacional de Política Econômica Social (Conpes) é uma instância do Estado colombiano encarregada de definir, nos mais altos níveis do governo, os suportes institucionais e financeiros que permitam a viabilidade das políticas. Por essa razão, o Ministério da Cultura levou ao Conpes, por meio de despacho ministerial, a proposta de aprovação desse documento. Certamente, uma das constantes preocupações de quem impulsiona políticas culturais é como conseguir que estas não fiquem em “documentos burocráticos”, “cartas de intenção” ou “hinos à bandeira”. O plano de cultura da Colômbia conseguiu que se passasse de formulações a execuções.

O Ministério da Cultura, próximo de terminar o plano de 2001-2010 e de formular o de 2010-2019, está em seu processo de avaliação, que no geral tem sido uma constante demanda e reiteração em muitas propostas acadêmicas, em diversas dependências do Estado e em grupos culturais. É necessário destacar alguns aspectos significativos sobre a execução do plano:

Nesses nove anos de execução do plano de cultura da Colômbia foi gerada uma maior tomada de consciência sobre a necessidade de promover políticas culturais, tanto na ordem nacional quanto nos âmbitos local e regional. Um instrumento para isso foi o Sistema Nacional de Cultura proposto na Lei nº 397, de 1997, que possibilita articulações e sinergias básicas no setor cultural.

Faltando um ano para terminar a vigência do plano, é necessário ver o que foi executado e como foi a articulação entre o Estado nacional e outras instâncias

político-administrativas territoriais – estados, municípios –, assim como a sociedade civil e a academia, além do trabalho do ministério. Essa é uma pesquisa a fundo que vale a pena ser realizada, especialmente pela academia e pelas ONGs. Se olharmos de forma geral, foram realizados projetos de magnitude. Enumero aqueles que considero os principais:

1) Plano Nacional de Concertamento: no qual o Ministério da Cultura convoca o setor geral no país para que apresente suas propostas dentro das diversas políticas e estratégias do Plano Nacional de Cultura, que está em execução desde o ano de 2001. Esse projeto corresponde a duas concepções essenciais político-culturais e éticas: a de “corresponsabilidade Estado-cidadão” no desenvolvimento cultural e a de uma espécie de “justiça distributiva” cultural que busca maior equidade na distribuição de recursos como coberturas regionais, populacionais e das diferentes expressões.<sup>7</sup>

Como um exemplo, em 2009 foram entregues mais de 20 bilhões de pesos<sup>8</sup> para o apoio e a execução de 1.140 projetos culturais que beneficiam 5 milhões de pessoas, não somente como público presente, mas também por meio da geração de empregos diretos e indiretos. Desses 1.140 projetos, 336 pertencem a entidades do setor público, 734 a organizações sem fins lucrativos do setor privado e 70 a comunidades indígenas.<sup>9</sup>

A esse respeito, vale citar a opinião de um dos gestores culturais vinculados ao projeto:

O Programa Nacional de Concertamento é a principal ponte construída entre a administração política da cultura no país e as iniciativas de tipo público e privado em torno da cultura, da arte, do patrimônio e da educação artística. O caráter, a transcendência dessa ponte, dessa relação entre criadores, gestores, cultores e acadêmicos, e a institucionalidade manifestam-se no país profundo, onde são pouquíssimas as possibilidades de ação pactuadas com as entidades locais.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Arturo Escobar fala de um conceito que vale a pena mencionar: “conflitos culturais distributivos”, definidos como “aqueles conflitos que surgem da efetividade de poder associada a valores e práticas específicas”. Acredito que o Programa Nacional de Concertamento, principalmente ao analisar sua execução, pode ser uma valiosa tentativa de resposta a esses conflitos distributivos, com uma justiça distributiva.

<sup>8</sup> Em termos globais, o equivalente a 10 mil dólares não é uma quantia muito alta, mas é um avanço no tocante à busca de equidade na distribuição de recursos.

<sup>9</sup> Ministério da Cultura. Programa Nacional de Concertación 2010. Bicentenario de las Independencias.

<sup>10</sup> DOMINGO, José. Foro de Política de Concertación. Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=23071>>.

2) Plano Nacional de Leitura e Bibliotecas: um dos projetos primordiais. A Colômbia, como muitos países da América Latina, apresenta um panorama deficitário no tocante ao acesso e à circulação do livro e a hábitos de leitura, assim como ao desenvolvimento das bibliotecas. Alguns dados evidenciam suas conquistas: 750 doações para bibliotecas públicas. No tocante à cobertura, buscou-se privilegiar os estados com maiores dificuldades, por suas limitações orçamentárias e suas situações de conflito. Nove desses estados (dos 32 existentes na Colômbia) conseguiram 100% de cobertura. Além disso, todos os demais foram beneficiados. Mais de 11 mil bibliotecários, professores e pessoas da comunidade foram capacitados em gestão bibliotecária, promoção de leitura e participação cidadã.

Um desafio para o Plano Nacional de Leitura e Bibliotecas é a adoção das novas tecnologias. Nesse sentido, existem 551 bibliotecas públicas com conectividade. Em algumas regiões e cidades, foram incluídos em suas políticas específicas planos de longo alcance para bibliotecas, por exemplo, em Bogotá e em Medellín, e desenvolvimentos de projetos de grande envergadura em tecnologias de informação e comunicação (TICs).<sup>11</sup>

3) Plano Nacional Música para a Convivência: reflete a importância dada à formação musical, ao estímulo aos enormes talentos e à riqueza das expressões musicais nas diferentes regiões. O plano se materializou em processos de formação, em organização e apoio a grupos musicais, especialmente de crianças e jovens. Impulsiona a formação e a consolidação de escolas de música em todos os municípios do país e a integração ao desenvolvimento musical nos planos estaduais e municipais de desenvolvimento. Atualmente, existem 577 escolas de música no país, que tem 1.101 municípios.

4) Plano Nacional para as Artes: formulado para 2006-2010,

foi proposto no sentido de desenvolver as bases do Plano Nacional de Cultura, com a finalidade de valorizar (reconhecer e conferir poder) as práticas artísticas como fator de desenvolvimento sustentável, de renovação da diversidade cultural e princípio da cidadania democrática, mediante a geração e o fortalecimento de processos que constroem o setor e dinamizam a rede de atividades e relações que circunscrevem o campo artístico.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Precisamente em 17 de setembro de 2009, foi entregue em Milão o Prêmio Mundial da Fundação Bill e Melinda Gates, no cenário do Congresso Mundial de Bibliotecas, à rede de bibliotecas de Medellín e da área metropolitana, coordenada pela prefeitura de Medellín e pela Biblioteca Pública Piloto, com o apoio da Fundação Empresas Públicas de Medellín, pela valiosa e ampla incorporação das novas tecnologias.

<sup>12</sup> Revista *Número*. Disponível em: <<http://www.revistanumero.com/50/sepa2a.html>>.

5) Programa de comunicação e rádios cidadãos: o lema do programa é “Rumo a uma cultura da comunicação pela inclusão”. E diz que: “Entendemos a comunicação como o processo de produção, circulação e colocação em jogo de sentidos. Essa definição exige o reconhecimento da diversidade” (Unesco 1998) e

pretende superar uma visão midiática e entendê-la mais como um processo social do que como um procedimento técnico; ou seja, supomos que os meios não são um objetivo. Adicionalmente, consideramos a comunicação como complexos processos de interação social, mais do que como um simples procedimento de emissão e recepção de mensagens.<sup>13</sup>

A política de comunicação tem um pressuposto fundamental, a inclusão:

A comunicação como dimensão da inclusão permite o acesso de diversas vozes e atores ao cenário do âmbito público, da criação e usos de múltiplos sistemas das realidades, da construção do bem comum, do estímulo ao surgimento de pontos de vista contrastantes e a poderosa expressão das minorias.<sup>14</sup>

Um exemplo disso são os resultados de um dos programas de maior impacto na construção dessa cidadania democrática cultural proposta pelo Plano Nacional de Cultura: as rádios cidadãos.

6) Políticas de patrimônio: sua maior conquista, após a formulação do Plano Nacional de Cultura, foi a promulgação da Lei nº 1.185 em março de 2008, que dá uma ampla base normativa para a questão do patrimônio. Com o conceito de que os bens do patrimônio cultural da nação são bens de interesse cultural (BIC), a lei é estabelecida pelo Sistema Nacional de Patrimônio Cultural. A competência sobre o patrimônio arqueológico é reorganizada e atualizada. É criado o Conselho Nacional do Patrimônio Cultural, que substitui o Conselho de Monumentos Nacionais. É dada uma atenção especial ao patrimônio cultural imaterial. Da mesma forma, a lei cria estímulos ao patrimônio cultural e estabelece infrações contra o patrimônio.

7) Programa de proteção à diversidade etnolinguística: de grande valor, se considerarmos a riqueza linguística colombiana. A Colômbia, além do espanhol, conta com 65 línguas indígenas americanas, duas línguas crioulas, das comunidades de afrodescendentes em San Basilio de Palenque (patrimônio da humanidade da Unesco) e das ilhas de San Andrés y Providencia, no Caribe colombiano, e o romani dos povos ciganos imigrantes.

<sup>13</sup> Política de Comunicação e Cultura. Ministério da Cultura, 2008.

<sup>14</sup> Política de Comunicação e Cultura. Ministério da Cultura, 2008.

8) Implementação do plano por meio de projetos legislativos: uma das exigências e consequências do plano nacional tem sido um trabalho de índole legislativa que permita, por meio de diversas leis e decretos, fornecer os instrumentos legais que tornem realidade os pressupostos políticos e estratégicos. Nesse sentido, foi fundamental a promulgação de diversos instrumentos legislativos.

9) Impulso à Economia da Cultura: com o apoio do Convênio Andrés Bello, a Economia da Cultura, um grupo pioneiro na América Latina, publicou diversos textos produzidos com base em suas pesquisas, como o "Impacto econômico das indústrias culturais na Colômbia" no ano de 2003. Esse grupo tem, entre outros méritos, o de abrir uma conta-satélite para a cultura no Sistema Estatístico Nacional, que permitiu constituir um sistema contínuo de informação, confiável e comparável, para a análise e a avaliação econômica das atividades culturais e a tomada de decisões públicas e privadas.

É pertinente destacar que a indústria cultural na Colômbia representa, conforme o Departamento Nacional de Estatística (Dane), 3,3% do Produto Interno Bruto.<sup>15</sup>

10) Impulso à formulação de planos departamentais e municipais: como parte dessa consciência gerada pelo Plano Nacional de Cultura 2001-2010, em vários estados e municípios do país cresceu o interesse por elaborar seus planos de desenvolvimento, e já vemos várias realizações. Um exemplo que conheço mais de perto, e que já mencionei, é o Plano Estadual de Cultura – Antioquia em Suas Diversas Vozes, de uma das regiões com maior desenvolvimento cultural na Colômbia e uma tradição em formulação de políticas culturais. Tal plano obedeceu a um amplo processo participativo, articulou-se com o Plano Nacional de Cultura e acolheu os três campos definidos anteriormente mencionados. Também incorporou outro que considerou fundamental: o da sustentabilidade. Sua elaboração foi solicitada à Universidade de Antioquia, que é o centro de educação superior mais importante do departamento e com presença em todas as suas sub-regiões.<sup>16</sup>

Em resumo, sobre esse aspecto referente ao trânsito da formulação à execução, pode-se dizer que o Plano Nacional de Cultura 2001-2010 foi um valioso instrumento e um guia que permitiu, nesses nove anos, contribuir para o desenvolvimento cultural do país e colocar a cultura em agendas políticas nacionais, regionais e locais. Espera-se ter uma avaliação muito mais precisa neste ano, no tempo que resta para terminar o plano.

<sup>15</sup> Jornal *El Tiempo*, 15 de setembro de 2009.

<sup>16</sup> A coordenação ficou a cargo da diretora de extensão cultural da universidade, María Adelaida Jaramillo. Também fizeram parte do comitê técnico os professores Edgar Bolívar, dessa mesma universidade, e Marta Elena Bravo, da Universidade Nacional. Sobre essas e outras experiências colombianas, foi apresentado um trabalho no IV Enecult da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

### 3. Perspectivas para o novo plano 2010-2019: rumo a novos vínculos cultura-sociedade-política

Todo ato cultural tem consequências. E toda política cultural deixa um legado capaz de transformar a sociedade.

*Paula Marcela Moreno, ministra da Cultura da Colômbia.*

Compêndio de Políticas Culturais, 2009

As políticas culturais não são orientações fechadas, mas sim propostas que procuram interpretar criativamente as demandas culturais da sociedade.

*Germán Rey.*

Compêndio de Políticas Culturais, 2009

Nesta etapa final do Plano Nacional de Cultura 2001-2010 – Rumo a uma Cidadania Democrática Cultural, o Ministério da Cultura da Colômbia entregou um volumoso e valioso *Compêndio de Políticas Culturais* como documento de discussão para que seja preparada a formulação do novo plano em paralelo à avaliação do Plano Nacional de Cultura. O próximo plano é, portanto, um desafio para a Colômbia. Eu me atrevo a afirmar que nenhum outro país latino-americano percorreu um caminho na perspectiva do planejamento estratégico como o nosso, que tem como referencial um acúmulo cultural, um capital cultural construído. Isto é, ao mesmo tempo apaixonante e dramático. Por um lado, nossos dramas, misérias e dívidas sociais, com uma porcentagem de 46% de pobres, um recorde nada louvável que nos coloca, juntamente com o Brasil, entre os países com mais iniquidade da América Latina, também no tocante a dívidas perante os direitos culturais. Além disso, como parte desse grande drama nacional, há a violência cruel, a corrupção e a degradação da política. No entanto, nesse panorama, destacando as conquistas e inconformados com a dolorosa realidade colombiana, há uma postura política e ética da maioria dos colombianos, que continuamos acreditando que a cultura e a educação são o principal fundamento de uma sociedade digna. E, a esse respeito, cada vez vai se tomando mais consciência e assumindo compromissos.

Com este panorama, estamos abordando o novo Plano Nacional de Cultura. No texto introdutório do compêndio, intitulado "As políticas culturais da Colômbia: a progressiva transformação de suas compreensões", diz o professor Rey:

O concertamento das políticas culturais é ainda um propósito a ser construído mais firmemente. Trata-se de uma transformação "conflituosa" e "construtiva", feita a partir de demandas, acordos, tensões e objetivos comuns. A cultura não é um lugar idílico nem simplesmente o lugar do encontro. Pelo contrário, na cultura se vivem profundos desencontros, preconceitos e discriminação.

Edgar Morin, filósofo francês, em visita à Colômbia em setembro de 2009, dizia que diante desses conflitos era necessário desenvolver uma “resistência”, mas com um sim “incluído” para enfrentá-las, que permite, com base em posições éticas que pressupõem a solidariedade e a responsabilidade, elaborar propostas criativas com a educação e a cultura.

O compêndio foi distribuído por todo o país. Neste momento, é objeto de discussão por parte dos funcionários do Ministério da Cultura e dos funcionários das instâncias territoriais e culturais: estados, municípios e distritos. Além disso, tem sido discutido no setor cultural, nos fóruns regionais. Da mesma forma, foi aberto um fórum virtual, que convida os cidadãos em geral a expressar suas opiniões, e foi nomeada uma gerente para o novo plano. A esse respeito, uma das pessoas que responderam à convocação, e que é ao mesmo tempo conselheiro nacional e municipal da cultura, diz muito acertadamente: “Diz-se que a política, no bom sentido, deveria ser uma estética e ética da interação social, condição que em escassos exemplos é cumprida dentro do panorama do âmbito político” (Walter Gómez, conselheiro municipal e nacional de artes plásticas e visuais).<sup>17</sup>

### 3.1. Uma abertura temática para um novo plano de cultura inclusivo

46

Ao ler e analisar o *Compêndio de Políticas Culturais* do ministério, constata-se que o novo plano propõe um horizonte muito esperançoso, inclusivo para os diferentes grupos populacionais, considerando também a diversidade cultural colombiana. Nele são contemplados temas que cada vez adquirem maior peso na discussão cultural contemporânea, como as indústrias criativas, o empreendimento cultural, a cultura digital, a proteção à diversidade etnolinguística, salvaguarda do patrimônio imaterial, a cooperação internacional como ferramenta para o desenvolvimento cultural, a comemoração do Bicentenário das Independências, entre outros.

O *Compêndio de Políticas Culturais* tem um subtítulo: *Documento de Discussão*, ou seja, é um processo em construção perto da finalização daquele correspondente a 2001-2010. A ministra fornece nele uma lúcida introdução e há dois “trabalhos de contexto”: o do professor Germán Rey, já mencionado, e um que procura olhar com amplitude o desenvolvimento histórico, intitulado *Políticas Culturais na Colômbia*.<sup>18</sup>

No texto, abre-se um leque de políticas que são enunciadas a seguir: artes, artes visuais, infraestrutura teatral, literatura, educação artística, indústrias criativas,

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://www.mincultura.gov.co/index.php?idcategoria=23252>>.

<sup>18</sup> Publicado em sua primeira edição pela Universidade Federal da Bahia e pela Universidade Nacional de San Martín no texto *Políticas Culturais na Ibero-América* e a segunda pela Universidade Nacional da Colômbia, sede Medellín, em um texto escrito pela autora desta palestra.

música; gestão e conservação do patrimônio cultural, patrimônio e salvaguarda cultural imaterial, apropriação social do patrimônio, políticas para os museus, diversidade e diversidade etnolinguística, cultura digital, cultura e indústria cinematográfica, consolidação do Sistema de Informação Nacional de Cultura, empreendimento cultural, arquivos; concertamento, estímulos, infraestrutura cultural; gestão cultural, cooperação internacional como ferramenta para o desenvolvimento do setor cultural; políticas culturais para a região do Caribe.

Em setembro de 2009, o governo nacional entregou um novo plano setorial de dança: “Rumo a um país que dança 2010-2020”, que se constituirá em um dos programas-símbolo do governo e se integra às propostas do ministério para a comemoração do Bicentenário das Independências.

O novo plano é um trabalho conjunto que requer a inteligência, a sensibilidade e a vontade de muitos: organizações do setor cultural, as instâncias do Sistema Nacional de Cultura, neste caso os conselhos nacional, estaduais, municipais e distritais, e se espera que haja uma rica contribuição acadêmica, obviamente com a liderança do Estado, por meio do Ministério de Cultura e do Conselho Nacional de Cultura. O ideal seria que todos os conselhos fizessem esse exercício. O trabalho cultural e educacional sempre será um desafio inadiável de melhoria pessoal e coletiva na construção de nossa nação. A esse respeito, precisamente em setembro de 2009, na Feira do Livro de Medellín, o professor da Escola de Altos Estudos Sociais de Paris e especialista em temas relacionados com a Colômbia Daniel Pecaute dizia que “García Márquez inventou o mito da Colômbia e os colombianos começaram a ler nele sua própria história”. Continuar escrevendo esse “relato de nação” é um dever de todos os colombianos, e um plano de cultura é um convite para isso.

47

### 4. Visão Colômbia II Centenário 2019: modelar uma cultura para a convivência

O Ministério de Cultura, o Departamento Nacional de Planejamento e a Coldportes elaboraram um documento com o objetivo de fazer uma proposta não de governo, mas sim de Estado, com metas fundamentais e políticas a ser alcançadas, que será o caminho a seguir nas comemorações do Bicentenário das Independências. Seus princípios norteadores são: consolidar um modelo político profundamente democrático, sustentado pelos princípios de tolerância e fraternidade; e consolidar um modelo socioeconômico sem exclusões baseado na igualdade de oportunidades e num Estado garantidor da equidade social.

Propõe uma visão do país com a perspectiva de que:

Em 2019 a Colômbia será uma nação mais inclusiva, equitativa, solidária e imaginativa a partir do, e no, reconhecimento de sua diver-

sidade cultural. Uma nação que se expressa, cria e imagina a partir de diálogos e práticas interculturais construídas com base na pertença e vinculação dos cidadãos às memórias e identidades. Uma nação responsável pelo seu futuro e com oportunidades para que todos os cidadãos participem ativamente tanto da produção quanto da fruição do âmbito cultural.

As comemorações nacionais não devem ser somente atos patrióticos, oficiais e protocolares, devem ter a proposta de ir mais além para perceber a pele do país e adentrar em nossa alma, para pensar sobre essa segunda oportunidade sobre a terra da qual falava Gabriel García Márquez. Visão Colômbia 2019, o Plano Nacional de Cultura 2001-2010 e o novo plano devem percorrer juntos um caminho de confrontação e diálogo. Porque o diálogo, essa formosa, porém sofrida, palavra em nosso país permite exercer a voz e praticar a escuta, e é expressão de racionalidade, sensibilidade e civilidade. No caso colombiano é urgente. Temos uma tarefa pendente que implica um projeto cultural por excelência: o da paz. Uma paz que se manifeste em uma polifonia, outra bela palavra em espanhol e em português, que implica distintas vozes, com ritmos e tonalidades diferentes, mas que podem ser ouvidas em conjunto e expressar o som de nosso mundo, que precisamos que seja escutado em toda a sua gama sonora.

48

## 5. Considerações finais

Algumas propostas para o novo Plano Nacional de Cultura da Colômbia 2010-2019 que acredito que precisamos incluir no compêndio. Além das 30 políticas incluídas nele, é urgente acrescentar pelo menos mais três:

- Uma política muito bem elaborada e de ampla dimensão e cobertura para a população deslocada. O drama social, econômico e político do deslocamento na Colômbia exige ir mais além dos esforços realizados para amortizar a tragédia humana que ele significa. Um projeto cultural específico para eles é permitir-lhes recuperar sua dignidade como seres humanos e devolver-lhes seu “lugar” no mundo. Um lugar que lhes permita viver como humanos com direitos culturais e ter referenciais de raízes e pertença.
- Uma política intersetorial que articule o novo plano com outras políticas definidas que estejam diretamente relacionadas com o âmbito cultural: a educativa, a de comunicação do respectivo ministério, a de juventude, a de infância, a de terceira idade, a de populações desfavorecidas e as políticas de gênero, afrodescendentes e povos indígenas.
- Uma política de diálogo permanente entre as instâncias territoriais –

nação, estados, municípios e distritos – que permita conexões e sinergias nos respectivos projetos de desenvolvimento cultural.

Considero, também, e esta é uma oportunidade para expressá-lo, depois de compartilhar com vocês as experiências e as expectativas de políticas culturais na Colômbia, que seria muito valioso estabelecer uma permanente interlocução por meio das diversas instâncias e convênios entre o Brasil e a Colômbia sobre o desenvolvimento dos planos de cultura; o de vocês, cuja formulação está sendo finalizada; e o novo da Colômbia 2010-2019. Estou convencida de que se traduzirá em benefício para os países e nos permitirá uma integração cultural mais enriquecedora.

Termino citando um texto do professor Germán Rey editado recentemente, *Industrias Culturales, Creatividad y Desarrollo*, que diz:

O desenvolvimento humano é uma concretização dos ideais e das exigências propostos como o conjunto de direitos humanos, não somente como horizonte racional da ação humana, mas também como ingrediente de uma educação sentimental (Rorty Richard, citado por Germán Rey em *Industrias Culturales, Creatividad y Desarrollo*, 2009).

Muito obrigada.

## Agradecimentos

Quero expressar meu agradecimento pelo apoio que recebi, na elaboração deste trabalho, da minha assistente de pesquisa, historiadora e mestre em estudos da diferença sexual, Beatriz Hernández Cano. Também pela tradução desta apresentação para o português, para ser apresentada neste encontro, da antropóloga colombiana Yeimi Alejandra Alzate, estudante de mestrado da Universidade Federal da Bahia.

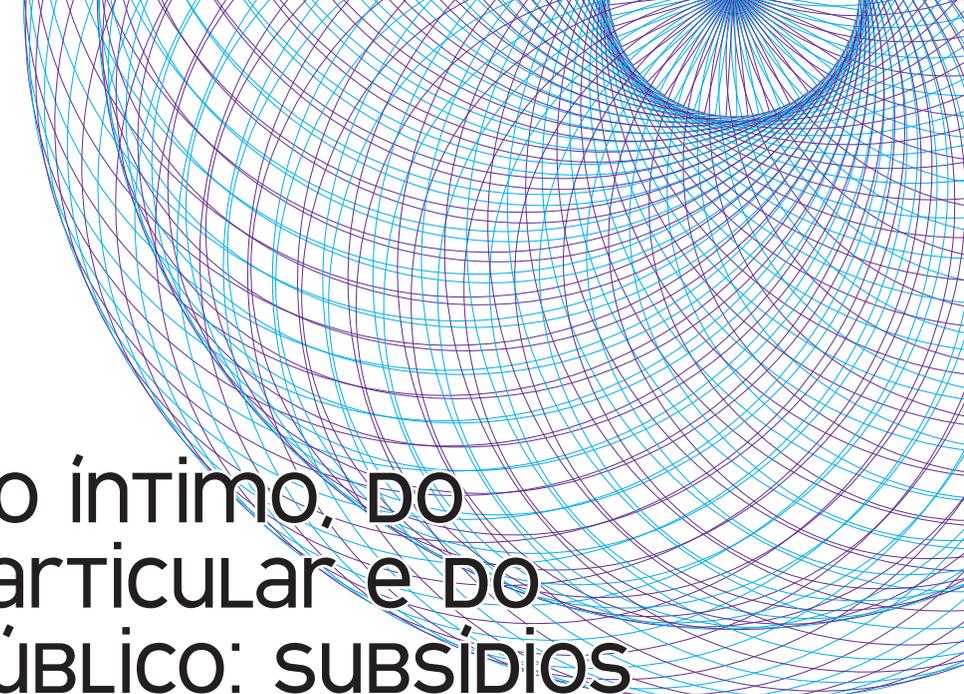
## Sites

Ministério da Cultura: <<http://www.mincultura.gov.co>>.  
Museus Colombianos: <<http://museoscolombianos.gov.co>>.  
Plano Estratégico 2001-2010 – Bases para o Museu Nacional do Futuro. Disponível em: <<http://documentosilam.org>>.  
Plano Nacional para as Artes. In: revista *Número*. Disponível em: <<http://www.revistanumero.com/50/sepa2a.html>>.  
Presidência da República da Colômbia: <<http://web.presidencia.gov.co>>.  
Sistema Nacional de Informação Cultural: <<http://www.sinic.gov.co/SINIC>>.

49

## Referências bibliográficas

- BARBERO, Jesús Martín. Políticas culturales de nación en tiempos de globalización. In: *Gaceta*. n. 48. Bogotá, jan. 2001-dez. 2002.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural & o plano das ideias. In: RUBIM, Antonio Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- BRAVO, Marta Elena. Políticas culturales en Colombia: historia investigada 1930-1946. Historia vivida 1980-1991. In: *Gaceta*. n. 48. Cátedra de Políticas Culturales. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Itinerarios culturales 1985-2007 – Voces y presencias*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto: Comfenalco: Universidad Nacional de Colômbia: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas: Gobernación de Antioquia: Dirección de Fomento a la Cultura: Universidad de Antioquia: Extensión Cultural, 2008.
- CANCLINI, Néstor García (Ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1987.
- CONPES. Documento Conpes 3162. Lineamientos para la Sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura 2001-2010 – Hacia una Ciudadanía Democrática Cultural. Bogotá, 2002.
- ESCOBAR, Arturo; ÁLVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina. *Política cultural y cultura política*. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos. Bogotá: Aguilar: Altea: Taurus: Alfaguara, 2001.
- GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA. Plan Departamental de Cultura 2006-2020 – Antioquia en sus Diversas Voces. Medellín: Gobernación de Antioquia: Universidad de Antioquia, 2006.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Compendio de políticas culturales*. Documento de Discusión 2009. General Germán Rey (compilador). Bogotá: Ministério de Cultura, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Cuadernos de nación*. Diálogos de nación. Una política para la interacción de las culturas. Bogotá: Ministério de Cultura, 2002.
- \_\_\_\_\_. Ley General de Cultura (Ley 397, de 1997). Alberto Sanabria Acevedo (compilador). Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 2000.
- PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Cultura 2001-2010 – Hacia una Ciudadanía Democrática Cultural. Presidente Andrés Pastrana. Ministra de Cultura Aracelli Morales. Bogotá, 2001.
- \_\_\_\_\_. Planeta. Departamento Nacional de Planeación. 2019 Visión Colombia II Centenario. Bogotá: Planeta Editores, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Constitución política de Colombia*. Santa Fé de Bogotá: Ecoe Ediciones, 1991.
- REY, Germán. Industrias culturales, creatividad y desarrollo. In: *Colección Cultura y Desarrollo*. n. 10. Madrid: Agencia Española para la Cooperación Internacional para el Desarrollo. Dirección de relaciones culturales y científicas, 2009.
- RUBIM, Antonio Albino; BAYARDO, Rubens (Orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008.



# DO ÍNTIMO, DO PARTICULAR e DO PÚBLICO: SUBSÍDIOS Para a GESTÃO em Dança<sup>1</sup>

Cassia Navas<sup>2</sup>

Como se estabelecem os fluxos entre a invenção, a criação, a produção e a difusão em dança, na articulação de diversas atividades profissionais? De onde surgem as “ideias da dança” e como elas logram chegar – como metáforas corporais – diante das várias audiências contemporâneas?

Como se inventa um bailarino? E como surge uma vocação em dança?

<sup>1</sup> Este artigo foi elaborado ao longo de três comunicações orais, em que tomou corpo para depois ganhar forma escrita, em processo formativo dentro da gestão/história da arte. Por isso, aqui faço menção aos três eventos em que suas ideias foram enunciadas e debatidas: Diálogos Culturais (2006, Casa das Rosas, Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo); Seminário Arte, Cultura e Políticas Públicas (2008, IFCH – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Unicamp, São Paulo); e 4º Seminário Políticas Culturais: Reflexões e Ações/Mesa-Redonda – Gestão Cultural: Processos Formativos (2009, Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC, Rio de Janeiro).

<sup>2</sup> Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é graduada em direito [Universidade de São Paulo (USP)], doutora em dança e semiótica [Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)], pós-doutora em artes [Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP)] e especialista em gestão e políticas culturais (Unesco, Université de Dijon, Ministère de la Culture/França).

Ao ver alguém dançando na TV? Durante o Carnaval? Vendo um homem que salta estampado em pôster de academia de dança, vislumbrado pela janela?

Ou, ainda, na forma de uma quase revelação expressa em frases como: “Quero ser esta moça que dança!” e “Quero ser esta passista de frevo que acabo de ver na TV!”.

Neste momento, estabelece-se uma empatia tão grande que aponta para o “querer ser” uma bailarina de frevo, mas, para além disso, querer ser o frevo, querer ser a dança em si.

O que torna uma bailarina e uma dança a mesma coisa, o mesmo ente à frente de quem acaba de ver uma performance, um dos polos desse tipo de empatia?

Em uma rua de Goiânia, em frente à escola da Quasar, duas meninas de escola do ensino fundamental, carregando suas mochilas coloridas de rodinhas, assistem à performance dos bailarinos da Desvio da Quasar<sup>3</sup> dançando na rua, pintados como demônios de um jogo de RPG, com roupas rasgadas, nos olhos lentes de contato amarelo cítrico, correndo como o vento atrás dos carros que passavam.

Eu estou assistindo, a menina me puxa pela mão, aponta uma das bailarinas ofegantes depois da performance e me diz: “Eu quero ser ela!”. “Eu quero ser a dança”, parece estar me dizendo. Conduzo-a para dentro da escola: “Aqui, um dia, você pode ser como ela”.

Em seguida a secretária pergunta à pequena goiana: “Você quer fazer dança clássica ou contemporânea?”. O encantamento para mim se esvai, mas a menina insiste: “Eu quero ser ela! Mas o que é dança contemporânea?”. Desisto de explicar as divisões todas e peço a ela que venha à escola com sua mãe para ver os cursos, os preços, os horários.

O que move alguém a ser uma artista da dança? O mesmo que vai fazer com que se permaneça fazendo dança: a busca de uma experiência estética, transformada em arte.

Um sentimento muito parecido com o que acometeu a menina de Goiânia quando, maravilhada por uma artista, que longe estava dos padrões de uma bailarina do tradicional balé, de pele branca e saíote engomado, se encanta com a dança/bailarina vestida de trapos, de olhos amarelos, descabelada e arfante depois das corridas atrás dos carros que passavam pela rua em que evoluía com seus colegas.

<sup>3</sup> A Desvio da Quasar foi um grupo paralelo à Quasar Companhia de Dança (Goiânia), de curta duração, criado para trabalhar dentro do Centro Quasar.

## Do íntimo

A experiência estética é fruto de um acontecimento que nos arroja para fora do familiar, do cotidiano, da mesmice, do que sempre acontece, do hábito. Diante do “todo dia a mesma coisa”, é algo que perfura a rotina de maneira violenta, brusca, total. É experiência advinda de uma crise, de um limite, e nos joga em outro estado de percepção, do qual saímos diferenciados.

A experiência estética impera na vida, mas é programa, meta a ser alcançada na arte e pela arte.

Atrás dela andamos quando interessados em arte e em determinados fenômenos culturais, mas podemos vivenciá-la na sensação do “amor à primeira vista” observando os olhos sorridentes e profundos de uma filha pequena, olhando o pôr do sol, ouvindo Bach, heavy metal ou mesmo sofrendo dor imensurável.

A experiência estética do artista é o ponto de partida da obra de arte, em que, mediante processos abduativos, temas, assuntos e imagens são construídos em várias formas de linguagem.

Se todos temos a percepção da “experiência estética”, os artistas têm a possibilidade de, a ela, dar acesso privilegiado para todos nós. Neles, essa experiência manifesta-se como uma “quase adivinhação”, mediante uma sensação particular, interna, íntima, a partir da qual a dança vai ser construída por meio do corpo, que todos temos, no tempo-espaço eleito por cada coreógrafo.

A experiência é construída em corpos estruturados por significados, corpos que são mapas de conteúdos e, portanto, de significação, elaborando-se “metáforas corporais” diante de nossos olhos.

Ao testarem suas hipóteses, assim como os cientistas (também especialistas na arte da abdução, que vão conjugando passo a passo em seus laboratórios), artistas tornam o mundo menos opaco para nós, pondo à prova suas ideias de maneira menos decupada.

Artistas testam suas hipóteses como um todo e, por isso, frequentemente quando os entrevistamos ou os inquirimos sobre as razões de sua obra, temos a impressão de estar diante de uma bolha enorme de significados, saturada de signos entrelaçando-se sem cessar.

A ideia-imagem para uma dança deve se materializar, necessariamente em corpo, nossa morada íntima, “aquilo que somos e aquilo que temos de fato”, até mesmo para vender, como força de trabalho, para mutilar ou a ele dar término cabal, mediante suicídio.

A adivinhação, como conhecimento que se quer produzir/comunicar, nascido no íntimo, tem de se materializar em corpo, em seu próprio corpo, caso se trate de um solo, ou em um conjunto de corpos, caso se trate de uma coreografia de companhia ou grupo.

Se toda arte, sobretudo a moderna, trabalha com a revelação do íntimo, como a dança coloca essa intimidade em questão?

### Do particular

Em dança, o processo se dá quase com exclusividade por meio de metáforas corporais, sem a intervenção da palavra oralmente concretizada em cena, que, apesar de sua manifestação em obras coreográficas da modernidade, não faz parte do modo de operação de sua origem, diferentemente do que ocorre no teatro, em que a palavra está irredutivelmente presente.

Por meio do íntimo do corpo que aparece diante do público – uma intimidade que se torna pública, sem mediação de outra linguagem que não seja a formada por imagens corporais –, a dança se concretiza na cena dos teatros.

54

Como esse íntimo pode se tornar público? Mediante trabalho privado, particular de construção em sala de aula e estúdio de criação, nos grupos/companhias, geralmente coletivos da ordem do familiar.

No embate da sala de aula, em percursos formativos, no embate da formação, se constrói a ética de uma profissão, muitas vezes entre pessoas muito jovens, já que o treinamento corporal pressupõe que a atividade se perfaça desde cedo.

Desde jovens, bailarinos e bailarinas começam a ser formados em escolas/academias nas quais os procedimentos técnicos e pedagógicos se agregam a escolas ideológicas de tipos de ensino e sua aplicação.

Dessa maneira, o “pacote” da formação com vistas a uma profissionalização precoce (bailarinos podem integrar companhias profissionais antes de chegarem à maioria civil) vem completo, compondo-se de técnica, metas artísticas (dançar este ou aquele tipo de espetáculo) e filosofia/ideologia que subjazem a esses universos, formatando-se trajetórias profissionais em jovens ainda em fase de crescimento e de sedimentação de sua identidade no mundo adulto.

No trabalho incessante com o corpo e com corpos, de natureza particular, em que a ferramenta é o corpo, as escolas, e depois os grupos e as companhias, podem ser comparadas às fábricas do bem cultural dança.

Nesse caso, utiliza-se a metáfora da “fábrica”, tão cara aos processos modernos, para as escolas e os grupos onde os pressupostos da modernidade são mais intensamente conjugados, posto que, nas companhias ligadas à dança clássica, a metáfora mais apropriada seria aquela da “manufatura”, ligada a artesanatos voltados para os interesses de sobrevivência de guildas<sup>4</sup> e corporações de ofício.

Já em tempos do pós-moderno, a metáfora mais apropriada para a construção privada da revelação íntima por meio de corpos da dança seria a da “rede”, no caso, rede de informações, que em permanência se faz e se desfaz, construindo artistas da dança nos estúdios e nas salas, para a posterior difusão de seus produtos.

Seja nas ancestrais “manufaturas”, seja nas modernas “fábricas” ou nas pós-modernas “redes”, a criação/produção da dança está sob a responsabilidade dos núcleos (escolas/academias, companhias/grupos e coletivos) que formam os circuitos privados de produção, transformando-se o íntimo em público.

Como anteriormente mencionado, grande parte do realizado em dança se dá por meio de empresas familiares, onde, muito frequentemente, a casa do dono da companhia é a sede de sua companhia, reforçando o caráter familiar dos empreendimentos.

Além disso, a economia interna de uma escola, uma companhia ou um projeto de dança é administrada por um coreógrafo ou um professor-coreógrafo que faz daquilo o seu negócio. Assemelha-se ao particular de uma trupe de arte, que desde tempos medievais organiza-se em torno de uma família, como também acontece no circo tradicional.

O particular impera, e grande parte dos circuitos de formação, produção e mesmo difusão em dança é garantida pelos esforços de grupos pequenos, quase familiares, de profissionais.

A atividade particular é velada e escapa à maior parte do público e mesmo a outros profissionais da cultura/arte, que custam a entender a grandeza da energia despendida para que um espetáculo se perfaça.

Os esforços para trazer o íntimo até o público não se revelam abertamente. Treinamento dia após dia, luta corporal interna de superação de limites de si, estratégias heterodoxas de sobrevivência não se dão a ver abertamente ao público, que mais quer saber da magia dessa intimidade revelada, transposta em linguagem potente e metafórica a cada apresentação.

<sup>4</sup> Associações que reuniam, na Europa da Idade Média, negociantes, artesãos e artistas com interesses e ações em comum.

55

## Do público

Nas apresentações de dança, que podem ocorrer em diferentes tipos de espaço – ruas, galerias, salões, ginásios, mas quase sempre em palco de teatro –, o íntimo da experiência estética, traduzido pelo embate particular em salas e estúdios geralmente particulares, torna-se público porque tornado público, “publicizado” diante daqueles que acorrem para ver dança.

O que se torna público em dança? A intimidade de um corpo que comunica conteúdo adivinhado, a partir de uma experiência estética inaugural, de uma ideia em dança, tatuada no particular do corpo de cada um.

No entanto, por mais particular que seja uma situação dançada por um corpo em especial, aquele bailarino carrega consigo traços dos homens e das mulheres de seu tempo e espaço e, por isso, diante de nós também está um “corpo cultural”.

A adivinhação, que se revela como “experiência estética”, é revelação íntima, interna, mas se dá a partir de percepções/cognições do ambiente onde cada um trafega: locais de um tempo-espaço, portanto, locais de uma história.

56

Ancora-se na memória, encarada como um processo em que se articula o que “lembramos e esquecemos” de um meio ambiente, estabelecido no tráfego entre família, escola, sociedade, profissão.

Quando um bailarino dança, o que faz é constrangedoramente íntimo e ao mesmo tempo público, por sua exposição devassadamente aberta, mas também por sua dança carregar em si um bocado de conteúdos da comunidade que com ele partilha parcela do que ali se expõe. A circulação de conteúdos se dá por terem palmilhado, historicamente, os mesmos ambientes da natureza e da cultura.

Um bailarino-coreógrafo carioca nos propõe sua arte antenada com as tendências do planeta contemporâneo.

Em sua dança também nos traz informações sobre dada “cultura corporal”<sup>5</sup> – formas de movimentação de uma topologia específica, no caso da cidade do Rio de Janeiro, com sua orla de praias à qual se tem acesso desde o nascimento – e sobre uma “cultura da dança especial” – formas de movimentação de um topus cultural específico, em que se tem acesso às danças de rua, sobretudo samba e danças do hip hop, somente por no Rio viver.

<sup>5</sup> Para mais informações sobre a trilogia “cultura corporal, cultura de dança e cultura coreográfica”, ver NAVAS, C. Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança. In: *Seminários de Dança I* – História em movimento: biografias e registros em dança. Joinville: Festival de Dança, 2008.

Por sua obra somos devassados corporalmente, pela exposição do íntimo burilado em horas e horas de ensaio e pelo que de nosso, ainda que subliminar, aquela coreografia carrega. Somos então representados por aquele intérprete, de maneira corporal, à maneira da dança, sem palavras e, contundentemente, expostos por meio de sua atuação.

Pela dança, o público tem no palco frestas para que se estabeleçam pensamentos sobre seus corpos e, portanto, sobre o íntimo e o particular de cada um, tendo-se ainda a oportunidade de presenciar cartografias ou trechos de mapas de um corpo social.

A força dessas imagens sempre transformou códigos e modos de ver (percepção) da vida, ou seja, modos de conhecimento empírico. Como, por exemplo, quando Isadora Duncan<sup>6</sup> dançava descalça, em batatas de seda ou de gaze esvoaçantes e leves (bem mais coberta do que qualquer madrinha de bateria das escolas de samba do Brasil), muitos acreditavam estar vendo, publicamente, a mulher mais desnuda a que jamais teriam acesso.

Tornar públicas, em ambientes com gente em presença de gente, importantes discussões humanas, construídas em processos notadamente velados, essa é a última das etapas da elaboração do bem cultural dança. Públicas porque para todos e como as de todos.

Como os gestores podem intervir nesses processos? Como o vêm fazendo através dos tempos?

## Gestão, histórias + estratégias

Através dos tempos, artistas do espetáculo se reúnem para nos apresentar suas ideias por meio do acontecimento cênico. O grupo – trupe familiar, grupamento, companhia – organiza-se pela vontade manifesta de fazer arte da cena, concretizada pelo esforço coletivo e particular de manter gente reunida em permanência, para o que se faz necessária uma atividade constante, quase ritualística, instaurando-se um espírito de corporação em que se imbricam vocações e talentos diferenciados.

Companhias de dança fazem parte dessa trajetória e, no mundo ocidental, começam a constituir traços que carregam até hoje a partir da profissionalização de seus bailarinos, ao longo do complexo desenvolvimento da dança clássica, notadamente no período em que os espetáculos vão se distanciando do balé de corte em direção ao *ballet d'action*, finalmente concretizado no romântico do século XIX.

<sup>6</sup> Isadora Duncan (1877-1927), dançarina moderna de grande importância na arte do século XX.

57

A necessidade de permanência e coesão de elencos e técnicos em torno de um projeto artístico desde sempre determinou a manutenção desses grupos mediante altos investimentos de natureza financeira e simbólica, as iniciativas relativas aos empreendimentos conduzidas, em sua maioria, por um único profissional.

Ações se centralizam na figura do “mestre-coreógrafo”, inicial e diretamente ligado ao rei, a quem devia obediência hierárquica e a manutenção de sua atividade. Aqui se inicia a mais conhecida chancela oficial a uma atividade de natureza particular.

Desde então, por mais que o dinheiro para a criação, a produção e a difusão destinado às companhias públicas seja menos do que o esperado, há que se levar em consideração que o soldo dos artistas diretamente envolvidos em suas ações cotidianas é de responsabilidade direta da administração pública, diferentemente do que ocorre com as grandes companhias particulares, que, ao longo dos anos, arcam com folhas de pagamentos ancoradas em receitas diversas.

No Brasil, nas últimas duas décadas, a maior parte dessas companhias privadas, estruturadas em um ambiente mais flexível de trabalho, contou com aportes financeiros advindos de mecanismos de renúncia fiscal, experienciando-se um novo modelo de gestão de recursos públicos.

Somados à intervenção direta do estado na elaboração/difusão do bem cultural dança, por meio das companhias públicas penduradas nos organogramas municipais e estaduais, esses grupos intermitentemente apoiados, por mecenato ou diretamente por editais e leis de fomento, configuram um panorama da ação oficial (pública) no que toca a uma parcela “do particular” no processo de produção em dança.

No entanto, a ausência mais marcante do poder público nessa etapa diz respeito às escolas, que ainda, de maneira preponderante, se circunscrevem ao circuito privado.

Trata-se de um mercado de qualidade e, como tal, deve ser preservado; o estado, no entanto, oferecendo alternativas – escolas técnicas e/ou profissionalizantes, escolas livres e projetos sociais com certificação – que possam equilibrar o acesso de jovens e crianças a uma educação e uma posterior formação corporal na arte da dança.

A intervenção oficial no embate da sala de aula reveste-se de outras características de fundamental importância, sobretudo na formação a partir da ruptura moderna, na qual não se poderá prescindir de meios diferentes dos conjugados na pedagogia do balé clássico.

No século XX, a modernização das obras pressupõe que futuros artistas e profissionais da dança sejam submetidos, em permanência, a estratégias que rompam com a noção de um “instrumento-corpo”, ancorada em uma tradição centenária.

Buscam-se técnicas, sistemas e métodos que apontem para a noção de um “sujeito-corpo”, a partir da qual os intérpretes tomem em mãos o seu corpo-destino, na interpretação de obras de autorias diversas, incluindo aquelas escritas de próprio punho.

Uma formação moderna deve preparar os ninhos (escolas e grupos/companhias/coletivos) para que a intimidade do revelado, a partir da “experiência estética”, possa se concretizar dentro de uma mais ampla paleta de possibilidades. Com isso, se estabeleceria um marco democraticamente republicano para o setor, em contraste com o traço, geralmente imperial e centralizador, da formação tradicional em balé, preponderante no ensino particular.

### E o íntimo?

Quanto ao investimento no primeiro momento de toda a trajetória – a revelação íntima de uma ideia que se esboça em *fiat lux*? Como tornar possíveis a chancela e o apoio oficial nessa altura do processo?

Apoiando-se o despertar de vocações, a partir do oferecimento de oportunidades (que com o tempo poderão revelar talentos), mediante o mapeamento, a eleição e a premiação de ideias-força que apontem para o diferente, para a invenção, para o ainda não realizado ou estruturado dentro da área.

Isso pode se dar, por exemplo, mediante os fundamentais programas de bolsas de estudos – para jovens artistas e artistas de todas as idades com jovens projetos –, editais de incentivo à investigação, projetos educativos direcionados a jovens em geral e a jovens artistas.

E não haverá lugar mais interessante para aplicá-los do que junto a escolas de dança, faculdades, grupos novos de artistas, geralmente com atividades à margem dos mais importantes circuitos de validação da arte, ou seja, longe das capitais, de cidades que concentrem maior quantidade de capital cultural e mesmo nas assim chamadas periferias das metrópoles contemporâneas.

Muito há para ser feito, apesar do que já é realizado. Mas não percamos do horizonte uma constatação: apesar da falta de meios e intervenção, artistas, também a partir da “experiência estética” que impera em sua vida, muitas vezes encontram oportunidades onde não as acreditamos possíveis (ou visíveis).

Um exemplo: o início da carreira do grande mestre brasileiro Klauss Vianna (1928-1992). Nascido em Belo Horizonte, de pai médico mineiro e mãe enfermeira alemã, queria fazer teatro. Seu pai, que conhecia a realidade de outros países onde existiam conservatórios e escolas de arte (como na Alemanha), a esse desejo contestava que o filho não iria fazer teatro porque em sua cidade não havia uma escola séria para tal formação.<sup>7</sup>

De fato, na Belo Horizonte da meninice de Klauss, tal estrutura não existia, e pouco existia na área. Todavia, em 1947, Klauss foi assistir a um espetáculo do Balé da Juventude, em turnê patrocinada pela União Nacional dos Estudantes (UNE), que apoiava teatro, literatura, turnês, tendo essa atuação atingido seu ápice, também por meio dos Centros Populares de Cultura, nos tempos que precederam à ditadura militar de nosso país.

Pela temporada do Balé da Juventude, descortina-se a Vianna um novo panorama, diante do qual ele decide que ali estava o que queria fazer. A partir dela, o mestre ganhou mundo e dança e nos legou, depois de magnífico trabalho de incansável pesquisador, um sistema de conhecimento corporal que inaugura, *avant la lettre*, a educação somática no Brasil.

60

Como outros grandes criadores, em processos ligados à “experiência estética”, Klauss Vianna, apesar da quase total falta de meios, recursos, incentivos, nos revelou nossos temas e corpos, por meio de sua dança, livrando-nos, mais um pouco, da opacidade do mundo.

Nem todos os artistas tiveram ou terão a força e a coragem de sua genialidade. Por isso, ações articuladas se fazem fundamentais para gerir, formar, criar e manter estruturas, ações e programas que os acolham na fragilidade imbativelmente poderosa de suas adivinhações e na obstinação de sua construção diária.

### Referências videográficas

CASALE, L.; NAVAS, C. *Memória presente*: Klauss Vianna. São Paulo: TV Anhembi/SMC, 1992.

### Site

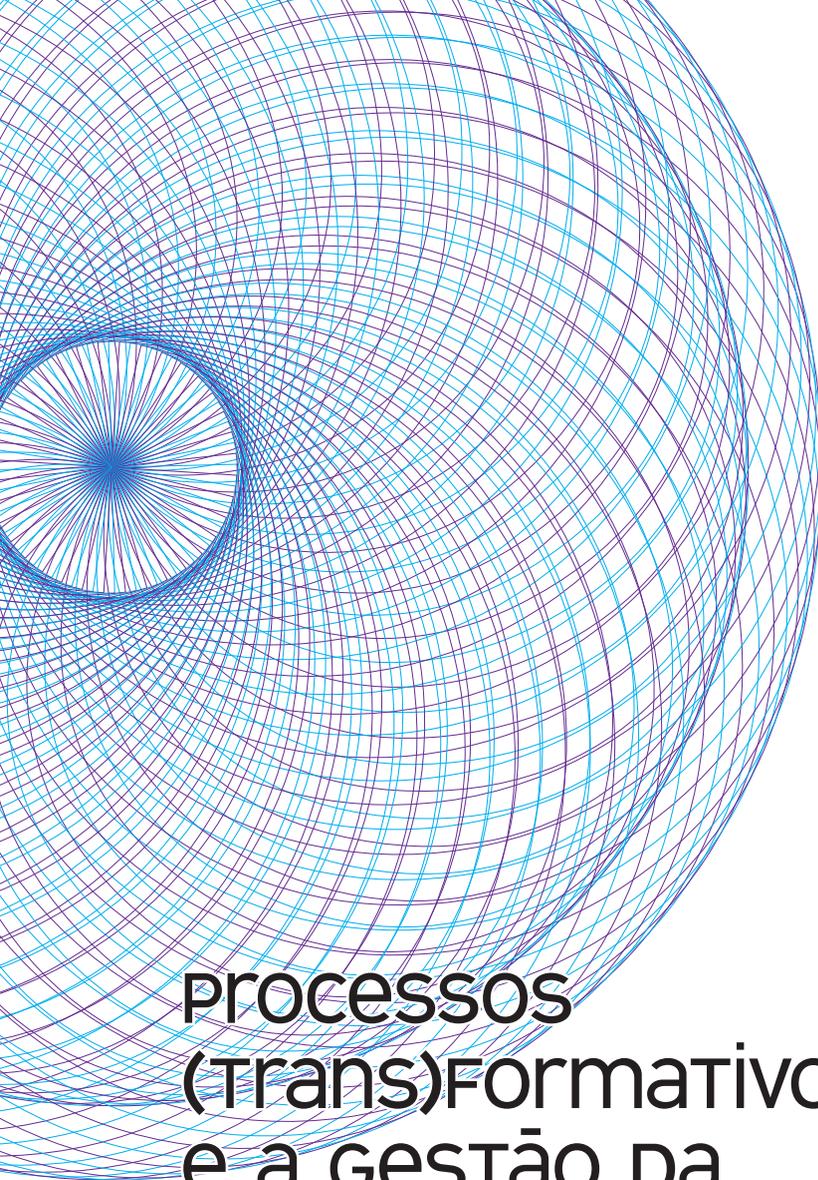
www.klaussvianna.art.br.

<sup>7</sup> In: CASALE, L.; NAVAS, C. *Memória presente*: Klauss Vianna. São Paulo: TV Anhembi/SMC, 1992.

### Referências bibliográficas

- AUSLANDER, P. *Presence and resistance, post-modernism and cultural politics in contemporary American performance*. Michigan: The University of Michigan, 1997.
- BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- FOSTER, S. *Corporealities: dancing knowledge, culture and power*. Chicago: Routledge, 1995.
- GINOT, I.; MARCELLE, M. *La danse au XXème. Siècle*. Paris: Bordas, 1999.
- GUY, J. *Les publics de la danse*. Paris: La Documentation Française, 1991.
- ISQUIERDO, I. *A arte de esquecer – Cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- LOBO, L.; NAVAS, C. *Arte da composição, teatro do movimento*. Brasília: LGE, 2008.
- LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas-Paris: Contredanse-Librairie de la Danse, 1997.
- NAVAS, C. *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- \_\_\_\_\_. Dança brasileira no final do século XX. In: CUNHA, N. (Org.) *Dicionário Sesc – A linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. Território, fronteiras e o tempo que passa. In: *Balé da cidade de São Paulo*. São Paulo: Formarte, 2003.
- \_\_\_\_\_. Leis para a dança do Brasil. In: *Lições de Dança*, n. 5. Rio de Janeiro: Univercidade, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Corpos-território em danças-mídia*. Belo Horizonte: Anais do V Congresso Abrace/UFGM, 2008.
- \_\_\_\_\_. Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança. In: *Seminários de Dança I – História em movimento: biografias e registros em dança*. Joinville: Festival de Dança, 2008.
- NAVAS, C.; DIAS, L. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- SANTAELLA, M.L. *A percepção – Uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- SILVA, A.R. O belo, o admirável, suas estéticas e um impeachment. In: *Rastros*. Joinville: Necom/Núcleo de Estudos em Comunicação/Instituto Superior/Centro Educacional Luterano Bom Jesus, 2006.
- SUCENA, E. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: MinC: Fundacen, 1988.
- THOMAS, H. *Dance, modernity and culture*. Londres-Nova York: Routledge, 1995.
- VIANNA, K. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

61



# PROCESSOS (Trans)Formativos e a Gestão Da DIVERSIDADE CULTURAL<sup>1</sup>

**José Márcio Barros<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IV Seminário Políticas Culturais: Reflexões e Ações, realizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em 2009. A versão final contou com a colaboração de Aline de Caldas.

<sup>2</sup> Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural – Contato: [jmbarros@observatoriodadiversidade.org.br](mailto:jmbarros@observatoriodadiversidade.org.br).

## **Introdução**

O presente texto resulta de reflexões sobre quatro questões fundamentais ligadas a processos de formação em gestão e diversidade cultural. Tais reflexões estão em concordância com a orientação de que o gestor cultural deve ir além das práticas de mercado, o que significa formar para pensar e agir de modo transformador no campo da cultura e da diversidade.

A primeira questão abordada refere-se às relações entre a gestão cultural e a política pública de cultura. A questão, em princípio, parece óbvia, dada a ação da segunda sobre a primeira. Entretanto, o que se pode observar, de modo empírico, é um contexto de desconexão entre ambas, como se uma dimensão se apresentasse como acessória à outra.

A segunda colocação se refere ao entendimento de que a diversidade não é apenas um adjetivo para a gestão cultural. Diversidade cultural é um campo complexo, indispensável à vida coletiva, referente simbólico e político obrigatório quando se tem em mente a transformação social.

Como decorrência das questões anteriores, discutimos o lugar da sociedade civil no processo de gestão da diversidade cultural. Colocada insistentemente como parceira, a sociedade civil é aqui entendida como um lugar político de tensões e convergências.

Por fim, buscamos problematizar o perfil do gestor cultural, com suas necessárias habilidades e competências para a gestão em recorrência à proteção e à promoção da diversidade cultural.

## **Política pública de cultura – Algumas questões recorrentes**

Para compreender a firme correlação a ser estabelecida entre a questão da gestão e das políticas culturais, primeiramente há que se definir de que matéria a política cultural se constitui.

Entendemos que o ponto primeiro dessa resposta está na articulação entre conceito, estratégia e ação, portanto, na maneira como princípios e atitudes se relacionam. Uma política que se pretenda efetiva requer um conjunto de ideias que, traduzidas em conceitos e alimentadas por uma visão do mundo objetivo, fornecerá os subsídios necessários para um plano de intervenção, resultando em ações concretas de proteção e transformação da realidade.

Para tanto, uma política cultural se constitui na articulação entre as noções de territorialidade e setorialidade, buscando entre as duas variáveis o equilíbrio ne-

cessário para o atendimento tanto à dimensão antropológica da cultura quanto aos modelos de organização de circuitos produtivos culturais específicos.<sup>3</sup> A abrangência territorial e a análise de suas características e especificidades são imprescindíveis na construção de uma política cultural, nos níveis local, regional e nacional. Mais que isso, importa, além de reunir dados, articular o máximo de vozes, conhecer as urgências e as potencialidades de cada elemento da cultura para elaborar planos e ferramentas de proteção e promoção às mais diversas expressões culturais. Para tanto, conhecer as diversas temporalidades da cultura, suas realidades imediatas, mediatas e permanentes é de substancial importância para evitar fragilidades no processo de implementação da política cultural. Isso porque a cultura tanto é um campo dinâmico, ou seja, está em constante produção, transformação, resignificação, quanto se mostra perene, posto que dela provêm os recursos simbólicos que tornam a vida coletiva possível e estável.

A política cultural, portanto, precisa se constituir de capilaridades, formadas por campos de abrangência e integração próprios e externos à cultura, formando circuitos, sistemas e setores que articulam realidades, demandas e possibilidades. Assim, é possível afirmar que uma política cultural tanto deve realizar eventos quanto organizar serviços culturais permanentes. Da mesma forma, deve buscar o equilíbrio entre o apoio à criação e a manutenção de espaços culturais, de forma a equilibrar qualidade de oferta e qualidade de veiculação. A proteção e a promoção da memória e do patrimônio cultural, quando desprovidas da sensibilidade e da articulação para com o novo, apresentam ameaças à relação entre o que permanece por ser atual e aquilo que emerge por ser desconhecido. Compõem, portanto, uma política cultural a capacidade de articulação entre polos complementares da experiência cultural, como produção e difusão de bens culturais, formação artística e formação de expertises culturais, proteção de identidades, e a realização de intercâmbio e trocas culturais. Além disso, a integração da política cultural com outras políticas públicas e a produção de informações e indicadores de desenvolvimento cultural complementam o rol das dimensões de uma efetiva política cultural.<sup>4</sup>

Outro componente central de uma política cultural pública refere-se ao pressuposto da participação e do controle social. As políticas públicas decorrem de necessidades sociais e, portanto, carecem de atenção, colaboração, acompanhamento e intervenção da sociedade civil ao longo de todo o processo. Entretanto, tal participação, quando desprovida da capacidade de conhecer as realidades, interpretá-las e, assim, propor modos de intervir, acompanhar e

<sup>3</sup> Para uma melhor compreensão das relações entre as dimensões antropológica e sociológica da cultura e sua relação com as políticas públicas de cultura, consultar BOTELHO, Isaura. As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas. In: *São Paulo em Perspectiva*, 15 (2), 2001.

<sup>4</sup> MATA MACHADO, Bernardo da. Direitos culturais e políticas para a cultura, mimeo, s.d.

avaliar e se institucionalizar, permanece no limite de uma participação formal, na qual os meios acabam por substituir os fins.

No contexto de implantação de um Sistema Nacional de Cultura, a discussão de uma política cultural exige, necessariamente, a articulação entre os entes institucionais federativos – município, estado e federação – e a sociedade civil, ao custo de manter o divórcio republicano ainda existente no país, que resulta tanto em vazios de responsabilidades e atuação quanto em excessos e sobreposições de efeitos.

Nesse debate, compete ainda problematizar o que não deve ser considerado como uma política pública de cultura. Em primeiro lugar, uma política pública, conseqüente, não se confunde com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais.

Também não se confunde com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm consequência exatamente por não ser pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo cultural.

Por fim, uma política pública na área da cultura não pode ser apenas uma ação corretiva, referente a realidades problemáticas detectadas em diagnósticos. Ela exige de seus gestores a capacidade de saber antecipar problemas e cenários para prever mecanismos de solução, mas também para apresentar novas realidades ainda em construção.

Em resumo, uma política cultural em perspectiva pública deve ser analisada e avaliada como um conjunto de escolhas e esquecimentos, ou seja, tanto pelo que nela se afirma – aquilo que efetivamente se faz – quanto pelas ausências e pelos não feitos – o que, deliberadamente ou não, é esquecido (Barbalho, 2005; Rubin, 2007 e 2008).

### **A diversidade cultural como substantivo das políticas culturais**

Problematizada a política pública de cultura, passemos ao segundo ponto de nossa reflexão, a questão da diversidade cultural.

Em artigo anterior,<sup>5</sup> procurei mostrar a intrínseca relação entre o componente simbólico da cultura e sua centralidade na configuração das políticas culturais. Nesse recorte, procurei fazer emergir a questão da diversidade cultural como um patrimônio da humanidade, mas também como um lugar político de inclusão e equidade.

<sup>5</sup> “O simbólico e o diverso na cultura”, texto elaborado para a II Conferência Municipal de Cultura de Belo Horizonte, outubro de 2009.

Para melhor compreender a complexidade e a importância do simbólico e da diversidade para a atuação do gestor, lanço mão da abordagem antropológica, especialmente no que se refere à definição da cultura como um tríptico sistema.

O primeiro, denominado “sistema de representação”, é responsável pela constituição das diferenças, condição essencial para a produção dos significados e dos sentidos. Como um dado positivo, as diferenças

deixam de sugerir, como o senso comum acredita, os limites de uma determinada cultura quando defrontada a outra e passam a indicar, por um lado, a multiplicidade de contextos e, por outro, a diversidade de percepções e concepções no interior e na relação entre estes diferentes contextos (Barros, 2009, p. 2).

Pensada assim, como sistema de representação simbólica da realidade, a cultura revela tanto os processos de construção de identidades e tradições quanto os problemas dos diálogos e dos enfrentamentos interculturais.

Na segunda dimensão, como “sistema de classificação”, revela-se o singular processo de, ao produzir os sentidos e os significados, a cultura instituir ordens, valores, lugares a partir de contrastes e semelhanças definidos tanto empírica quanto simbolicamente.

E, por fim, a possibilidade de definir a cultura como um “sistema de comunicação”, ou seja, um sistema de trocas de informações e mensagens, constituído de universos informacionais singulares.

Portanto, pensar a diversidade cultural significa enfrentar o desafio da compreensão das interações e das extensões que marcam a complexidade simbólica, normativa e comunicacional da cultura, tanto em suas formas de expressão quanto em seus transbordamentos para o campo político e econômico.

Como afirma o antropólogo e pesquisador da cultura popular Eduardo Viveiros de Castro (2007, p. 7),

a diversidade de modos de vida humanos é a diversidade dos modos de nos relacionarmos com a vida em geral e com as inúmeras formas singulares de vida que ocupam (informam) todos os nichos possíveis do mundo que conhecemos.

A dimensão coletiva e política da cultura também é inerente ao convívio social, pois, como bem coloca a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural,

a diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória (Unesco, 2002, s.p.).

É na dimensão coletiva e política da cultura que se situam os recursos simbólicos que permitem a eclosão e a convivência entre as diferenças, a pluralidade de modos de ser, pensar e agir sobre o mundo. Entretanto, esse arcabouço não se constitui em um mosaico harmônico, mas em um conjunto de opostos e diferentes, que ora se excluem, ora se integram. Isso significa que a diversidade cultural não deve ser tomada como um fenômeno natural, mas como resultado das trocas e das interações em suas tensões e seus conflitos. É, portanto, dinâmica e processual, e não essencialista. Por isso, como nos lembra Bernard (2008), a diversidade cultural é resultado, e não um pressuposto, um projeto, ou seja, uma intenção, uma deliberada construção.

Referimo-nos, portanto, a modelos normativos diversos que não apenas ordenam a produção e as trocas simbólicas no campo estético, religioso e lúdico, mas se referem também às maneiras como se definem as formas de aprendizagem, circulação, apropriação, distribuição, mercantilização de bens e processos culturais.

A diversidade cultural é, forçosamente, mais que um conjunto de diferenças de expressão, um campo de diferentes e, por vezes, divergentes modos de instituição. Chamamos a isso modos de instituir ou modelos de gestão.

Entretanto, essa concepção não nos isenta de outras indagações. Se tomarmos o tempo e o espaço como modos de existência e consciência, coordenadas dos nossos modos de pensar e agir e, portanto, referências para nossas identidades, como pensar a experiência cultural contemporânea? A experiência e o sentido da experiência se alteram. A noção e a experiência com a realidade também.

Se toda experiência em sociedade pressupõe mediações, o que se altera quando elas se midiaticizam e passam a inaugurar singulares processos de hibridização com as tradicionais mediações presenciais?

O que se altera na cultura quando nossos modos de tomada de consciência cada vez mais são realizados nas ou por meio das chamadas próteses tecnológicas, como afirma Lucia Santaella (s.d.)? Em tempos em que a cultura digital mistura o que antes restava separado (a palavra, o som, o movimento, a imagem), em tempos em que pertencimentos e fluxos constituem nossa vida de conectividade crescente, onde o real e o virtual já não se excluem, como a diversidade cultural deve ser abordada?

Se estamos diante de uma experiência cultural que mantém os velhos e inaugura novos modos de estar juntos, que institui uma guerra de narrativas e que configura nossa sensibilidade por meio de processos acelerados de conexões, fragmentações e fluxos, o que deve ser capaz de compreender e realizar um gestor cultural?

São questões como essas que afetam a compreensão da diversidade cultural e da gestão da cultura em nosso tempo.

### **A sociedade civil**

Pensar política pública de cultura e diversidade cultural implica o reconhecimento do vínculo indissolúvel entre cultura e política, que resulta em considerar o papel da sociedade civil no processo de gestão.

Diversidade cultural pensada sem a tensa, dinâmica e política relação entre sociedade civil, Estado e mercado, e os projetos políticos em disputa, limita-se a um arranjo de diferenças, um mosaico de singularidades curiosas.

Portanto, pensar o papel da sociedade civil na proteção e na promoção da diversidade cultural demanda, primeiramente, a superação de uma visão homogeneizadora, tanto do Estado quanto da sociedade civil, e o reconhecimento de sua diversidade interna, como base para repensar as formas de proteção e promoção. Isso requer maior clareza sobre os distintos projetos políticos nos quais os diversos atores da diversidade cultural são protagonistas.

Essa postura nos permite entender melhor as conexões, as convergências e os conflitos entre os diversos atores da “cena da diversidade cultural”, configurados por recortes étnicos, espaciais, institucionais, políticos, comportamentais etc.

Permite também construir uma análise mais dinâmica e complexa que não reduza a ideia de sociedade civil ao terceiro setor, muitas vezes constituído por um conjunto de ONGs bem-intencionadas e ávidas por verbas públicas e privadas.

Mais do que isso, essa concepção nos obriga a pensar os riscos de amortecer os chamados “movimentos sociais”: experiências de organização popular que envolvem processos de lutas sociais, atendimento a demandas, busca de alternativas políticas e conquistas sociais e fortalecimento da sociedade civil.

Sem a sociedade civil o Estado não perde apenas um colaborador na defesa da diversidade cultural; perde o espaço onde a diversidade cultural adquire um sentido político, e não apenas antropológico. Sem o Estado, a defesa da diversidade não se institucionaliza e resume-se a um calendário de festividades ou a um código de tolerâncias.

Sem a compreensão de que a participação da sociedade civil num projeto democrático e inclusivo refere-se a uma partilha efetiva do poder entre Estado e sociedade civil, por meio do exercício da deliberação no interior de novos espaços públicos, podemos nos contentar com o convite ao empreendedorismo e ao protagonismo gerencial.

A participação da sociedade civil nesse debate deve ser pensada no horizonte do que é chamado de “nova cidadania” (Dagnino, 1994, s.p.), evitando-se, assim, qualquer viés essencialista e conservacionista na defesa da diversidade. Trata-se de uma forma de cidadania enriquecida de inovação, marcada, primeiramente, pelo direito a ter direitos. Isso se reporta ao caráter prático de onde emanam as lutas por direitos, a exemplo da prerrogativa de ser diferente, para além do direito a ter igualdade.

Proteger e promover a diversidade cultural significa reconhecer a cultura como patrimônio, mas também como arena de uma sociedade pluralista.

### **A formação de gestores**

Esclarecidos a noção de política cultural e diversidade cultural e o papel da sociedade civil na gestão para a diversidade, passemos à questão da formação de gestores culturais.

Uma ideia conexas e de grande importância para essa reflexão é a de competência. Se nos detivermos à etimologia da palavra (Ferreira, 2000), encontramos outras duas ideias interessantes para nosso debate.

Competência, do latim *competentia*, quer dizer “proporção” e “simetria”. Mas, se tomada no sentido de *competere*, também do latim, significa “competir, concorrer, buscar a mesma coisa que outro, atacar, hostilizar”.

Com qual sentido preferimos trabalhar na área da cultura? O que buscamos na formação de gestores culturais? Podemos optar por equilíbrios e invariâncias, eixos e correspondências. Ou o que buscamos é o preparo de gestores para a competição e a concorrência cultural?

Importa destacar que não se trata de uma questão semântica, mas política e institucional. É preciso saber para qual fim político/institucional queremos formar gestores: para um mercado em que todos competem e se rivalizam na disputa da mesma coisa ou para novas formas de geração de riquezas e trocas?

Antecipamos nossa discordância da posição relativista de responder “ambas”; há uma significativa diferença entre formar gestores culturais para tratar a cultura

como negócio e formá-los para entender e agir sobre e por meio da cultura para gerar desenvolvimento humano.

Se na rubrica jurídica decorrem da competência a atribuição e o poder, pela metáfora com a rubrica hidrográfica atingimos o seio da questão do desenvolvimento humano: a competência de um rio não é medida pela velocidade e pela força de suas águas, mas por sua fluidez, seu deslocamento e sua capacidade de banhar.

Com base nessas reflexões, chegamos a algumas proposições para a definição da formação de gestores culturais para a transformação social.

O aspecto primeiro a se considerar é a transversalidade. Se observarmos o prefixo “trans”, teremos que se trata de um processo de superação. “Transversalidade” é a possibilidade de uma simetria e um equilíbrio construídos pelo cruzamento e pelo atravessamento.

Competências transversais são formas de transitar entre diferentes campos de saber, sem nenhum vestígio de hierarquia. Articular competências com transversalidade significa, em nossa concepção, construir um novo modelo cultural de conhecimento e ação que opera simultaneamente duas rupturas.

70

A primeira se dá com o regime de disciplinamento da subjetividade e da razão compreendido pela modernidade, o que Foucault denominou de sociedade disciplinar (1997, p. 173). A segunda ruptura é com os limites da interdisciplinaridade, entendida como uma tentativa de estabelecer comunicabilidade e reconexão entre ligações desfeitas ou perdidas com o movimento da especialização.

Transversalidade não é uma técnica de entrelaçamento de conteúdos, mas uma máxima aproximação entre modelos de representação e ação que se contaminam, produzindo configurações de conhecimentos e práticas híbridas, colaborativas e renováveis e, por tudo isso, sustentáveis.

Ainda é preciso entender que o gestor cultural não é um operador de lógicas lineares e aristotélicas, voltadas para a civilização da selvageria e da barbárie da cultura e seus sujeitos. Ele é um mediador entre a dimensão subjetiva e sensível da cultura – e seus desdobramentos e interfaces – e os outros campos da experiência humana.

### **Considerações finais**

Para encerrar nossa proposta de reflexão, buscamos na escrita de Ecléa Bosi, em seu texto “A opinião e o estereótipo” (2007, s.p.), uma incisiva colocação: “O mundo é opaco para a consciência ingênua que se detém nas primeiras camadas do

real. A opinião afasta a estranheza entre o sujeito e a realidade. A pessoa já não se espanta com nada, vive na opacidade das certezas”.

O gestor cultural deve ter em mente algumas indagações necessárias e norteadoras, a exemplo de como superar o demagógico reconhecimento das diferenças como curiosidades excêntricas. Como afastar o risco de empreender missões civilizatórias de imposição de lógicas gerenciais travestidas de parcerias?

Essa passagem nos ajuda a reforçar que o gestor cultural da e na atualidade, antes que um especialista em conhecimentos e práticas exclusivas e excludentes, é uma espécie de roteador de informações, alternativas e possibilidades dinâmicas, mediador para a construção de cenários prováveis e utópicos.

Assim, uma gestão cultural atenta e coerente com a diversidade cultural deve reconhecer, para além da presença de diferentes padrões e configurações dos campos culturais, o desafio de articular lógicas e modelos de institucionalização e legitimação singulares.

Do gestor cultural, hoje, espera-se mais do que a capacidade de transformar fraquezas em fortalezas, ameaças em oportunidades, o inesperado em previsível. O gestor cultural de hoje é um profissional da complexidade da cultura.

71

Reconhecer na diversidade cultural apenas a presença de diferenças estéticas é simplificar a questão. Há sempre, e é isso que torna a questão complexa, a tensão política e cognitiva de diferentes modelos de ordenamento e gestão.

## Referências

- BARBALHO, Alexandre. Política cultural. In: RUBIM, Linda (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 33-52.
- BARROS, José Márcio. O simbólico e o diverso na cultura. In: *Caderno da II Conferência Municipal de Cultura de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2009.
- BERNARD, François de. A convenção sobre a diversidade cultural espera para ser colocada em prática. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- BOSI, Ecléa. A opinião e o estereótipo. In: *Contexto*. n. 2. São Paulo: Hucitec, mar. 1977.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Outras vozes: diversidade socioambiental. In: *Pra pensar, pois é preciso refletir* (2007). Disponível em: <<http://www.pra-pensar.org/modules/news/article.php?storyid=245>>. Acesso em: jun. 2009.
- DAGNINO, Evelina. *Anos 90 – Política e sociedade no Brasil*. Ed. Brasiliense, 1994.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio ilustrado*. Curitiba: Positivo, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura. Visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 139-158.
- \_\_\_\_\_. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (Orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 51-74.
- SANTAELLA, Lucia. Cultura tecnológica & o corpo biocibernético. In: *Interlab Papers*, s.d. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/interlab/santaell/index.html>>. Acesso em: fev. 2010.
- UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2002). Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>>. Acesso em: maio 2009.
- \_\_\_\_\_. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. 20 out. 2005, 33ª Conferência Geral. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo nº 485/2006. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf>>. Acesso em: abr. 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Diversidade socioambiental. In: CAMPANILI, Maura; RICARDO, Carlos Alberto (Org.). *Almanaque Brasil Socioambiental*. 1. ed. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2007, p. 7-8.

# as sandálias de Perseu

Marta Porto<sup>1</sup>

Em seu livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, o escritor Ítalo Calvino promove uma das imagens mais lindas sobre a experiência poética de que posso me lembrar. Discorrendo sobre a “Leveza”, tema de abertura das propostas para o século XXI, ele nos lembra do mito de Perseu em sua trajetória para derrotar a Medusa. A trajetória de Perseu, herói mítico que representa a “jornada vitoriosa do homem sobre as suas trevas interiores”, é utilizada por Calvino como metáfora da potência criativa que, ao se desprender do peso da realidade cotidiana, alimenta o sonho e a imaginação, necessários para que o artista, ou o poeta, crie:

O único herói capaz de decepar a cabeça de Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas; Perseu que não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas apenas para a imagem que vê refletida em seu escudo de bronze. [...] Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho. Sou tentado a

<sup>1</sup> Jornalista com mestrado em ciência da informação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi diretora de planejamento e coordenação cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Belo Horizonte (1994-1996) e coordenadora do escritório da Unesco no Rio de Janeiro (2000-2002). É atualmente diretora-presidente da (X) Brasil.

encontrar nesse mito uma alegoria da relação do poeta com o mundo, uma lição do processo de continuar escrevendo (Calvino, 1990).

Nesse mesmo trecho o escritor italiano nos lembra que a relação entre Perseu e a Górgona é complexa, do sangue dela nasce o cavalo alado Pégaso, ou seja, “do peso da pedra pode reverter o seu contrário”. Mas é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, “mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como fardo”. O que o mito parece nos dizer é a máxima de Aristóteles na *Poética*: “Não cabe aos poetas representar o mundo, e sim imaginar como ele gostaria que o mundo fosse”.

Isso não é uma recusa da realidade, como nos lembra Calvino, mas uma forma de abordá-la que abre espaço para uma imaginação criativa, mágica. Em “Leveza”, Calvino nos oferece uma imagem interessante para pensarmos na figura da arte como pulsão criativa que, ao se deslocar do real, pode reconfigurá-lo.

Essa imagem-metáfora me leva a duas ideias: a importância da experiência estética para a vida subjetiva do sujeito e a necessidade de liberdade criativa para o trabalho artístico. Somado a isso, e como consequência das duas ideias, posso aferir que, se há algum “papel” para a arte e a criatividade, é criar desejos, é ampliar a esfera do ser, de sua subjetividade e de um espírito aberto para acolher sonhos, fantasias e o lado mágico da vida, seja ele pessoal ou coletivo. A poética (em todas as suas diversas formas de expressão e linguagens) é a fresta aberta para que o homem desenvolva seu potencial criativo para imaginar novas formas de sonhar e viver sozinho ou em grupo.

Assim, penso que a principal esfera de atuação para as políticas de arte e cultura é aquela que opera pela e para a dimensão simbólica da vida, ampliando as possibilidades criativas e as capacidades subjetivas do sujeito ao longo da vida. Uma esfera, portanto, que precisa se atualizar, em especial no conjunto de noções que usualmente são utilizadas para lhe imprimir valor, para que se consiga avançar.

José Teixeira Coelho, apresentando o último livro de Michel Maffesoli, *A República dos Bons Sentimentos*,<sup>2</sup> faz o alerta:

Em particular no modo de pensar a cultura e a arte, mas não apenas nele, velhas ideias prevalecem intatas, sem pudor e sem que a maioria pareça dar-se conta da defasagem. Pensa-se e atua-se no século XXI como se ainda predominasse o cenário do século XIX. [...] O resultado tem sido um já longo processo de domesticação da cultura e da arte.

<sup>2</sup> MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

Um exemplo disso é, no Brasil, a busca de patrocínio mediante uma justificativa e pretexto sociais retirados do universo dos bons sentimentos, mas que geram largas inconveniências societais, para usar o termo de Maffesoli, e um profundo mal-estar nessa mesma cultura e nessa mesma arte. Reconhecer o novo e descobrir novas formas de pensá-lo – e, se necessário, inventar novas formas de fazê-lo – é essencial, sobretudo, para os que pensam a ação cultural e se dedicam à difícil tarefa de definir políticas culturais. A questão básica continua a ser a proposta por Montesquieu: ampliar a presença do ser, a esfera de presença do ser, criar as condições para que todos e cada um ampliem a esfera de presença de seu ser como entendem fazê-lo e não como terceiros querem que o façam [...] (Teixeira Coelho, 2009).

É essa a principal ideia que irei desenvolver ao longo deste texto.

### Reinventando imaginários: a contribuição da arte

Cultura, arte, criatividade tem a ver com imaginário. Um imaginário que se potencializa quando há liberdade criativa, quando a atenção está voltada para que o sujeito possa vivenciar experiências capazes de incomodar, emocionar, assustar e fazer pensar. Quando, para além de todas as necessidades urgentes da vida cotidiana, ele pode se inspirar, experimentar antigos e novos desejos, imaginar e criar, simbolizar.

Essa possibilidade é fruto da inquietação, e não da acomodação. É tributária da ideia de que há uma dimensão de encantamento da vida em que a arte e as manifestações artísticas se alimentam para produzir o inimaginável, o ato de respiro de uma ordem organizada pela acomodação dos desejos e das inquietudes. É, lembrando a jornada vitoriosa de Perseu, o espaço da visão indireta, onde não se recusa a realidade, mas, para não ser subjugado por ela, o homem cria, se liberta momentaneamente para fazer o movimento de criar o novo, liberar sonhos e uma visão de si e do mundo renovada.

Em um artigo intitulado “Imaginário e educação”, a filósofa Francimar Arruda sugere um recorte teórico de abordagem dessas questões com base na análise da visão sartriana de imaginário. Defende que para Sartre a imagem é não só representação, mas um poder maior que, porque mágico, se expressa pelo simbólico. Assim, nessa visão o que realmente interessa é a dinâmica da vida imaginária e seu poder de atuação para que o “homem seja homem”, ou melhor, o homem livre porque imagina.

Essa vinculação vai propiciar a comparação que Sartre faz da vida imaginária com uma vida próxima da consciência mágica, que nós en-

contramos em todas as épocas. O ato da imaginação é comparável ao ato mágico. Todo ato mágico é um ato destinado a fazer aparecer um objeto do desejo. O que o ato mágico propõe, deseja, na realidade é produzir o encantamento, expressando através desse encantamento, a expressão de um desejo (Arruda, 2008).

Essa aproximação entre ato de imaginação e ato mágico proposta por Sartre sugere uma pista importante para pensarmos a arte e a estética como virtudes capazes de produzir encanto, ou seja, “destinadas a fazer aparecer objetos que sejam desejáveis”.

A dimensão do desejável como princípio gerador de um projeto de futuro, baseado não apenas na problemática do real, mas na condição de pensar outros direitos e novas formas de estar juntos a partir do ato de imaginar livremente, é algo diretamente relacionado à dimensão criativa da vida, ou à possibilidade de experienciar vivências capazes de ampliar nossa subjetividade e ativar nossa capacidade de ler e ver criticamente os conteúdos e os repertórios que nos oferecem, e assim abrir as condições para criar. Experiências capazes de promover o que o filósofo Renato Janine Ribeiro propõe:

76

É cultural toda experiência da qual saio diferente – e mais rico – do que era antes. Seja o que for, um livro, um filme, uma exposição: estou no mundo da cultura quando isso não apenas me dá prazer (me diverte, me entretém), mas me abre a cabeça, ou, para falar bonito, amplia o meu mundo emocional, aumenta a minha compreensão do mundo em que vivo e, assim, me torna mais livre para escolher o meu destino (Ribeiro, 2003).

E é exatamente esse espaço que as políticas de cultura deveriam ocupar, o de libertar o sujeito da mão pesada da realidade fácil e insossa, promovendo experiências que tornem seus sentidos mais alertas, críticos, apaixonados ou, no mínimo, menos submissos ao aqui e agora.

É claro que vivemos um tempo de ceticismo, com a política e os políticos, com os intelectuais, os jornalistas e com as instituições que deveriam nos representar, nosso sistema de crenças está em crise. Uma crise que se expressa através de um “imaginário calculante”,<sup>3</sup> a urgência da sociedade de se expressar por meio de números, estatísticas, indicadores que registram um estado de coisas, um retrato pobre e restrito de aspectos da realidade delimitando um campo pouco fértil para o sonho, a imaginação livre ou projeções mais criativas de um futuro desejável. Poderíamos inferir que esse determinismo numérico impõe um retrato

<sup>3</sup> Teresa Cristina (UFF). *Razão sem loucura?*, no III Colóquio Ano da França no Brasil, Imaginário e Estética, PUC/RJ, 4 set. 2009.

pobre da realidade e, como consequência, uma ação reativa e não criativa. Age restringindo uma das principais características do ato de imaginar, que segundo Sartre é a espontaneidade:

A consciência imaginante é uma espontaneidade que produz e conserva o objeto em imagem. A noção da espontaneidade significa para o existencialismo aquilo que é produção livre. Ser espontâneo é ser livre, quer dizer, é não estar com nenhum condicionamento. [...] Essa característica da espontaneidade permite entender que a imaginação não se prende à necessidade de espécie alguma, portanto escapa à ordem de qualquer determinismo (Arruda, 2008).

Há saída para romper com essa inércia, promover fissuras capazes de estimular a capacidade individual e coletiva da inspiração, do deslocamento momentâneo da realidade que nos cerca para imaginar uma irrealidade baseada no sonho, no desejo e na “espontaneidade”? E como, se passamos por um tempo de mutações intenso em nossas próprias formas de sentir e entender o mundo e a nós mesmos? Mutações no ser sensível e inteligível, onde antigas concepções (como a própria noção de crise) não servem mais para entender o que nos cerca e o que nos ocorre:

Entramos nos domínios das mutações na sensibilidade, nos costumes e mentalidades, nos valores e nas noções de espaço e tempo, no progresso sem limites e na organização do mundo em grandezas apenas mensuráveis [e onde] o maior problema que se põe para os intelectuais hoje, fonte de compreensíveis inquietações, consiste na instrumentalização do saber e do espírito (Novaes, 2008).

77

Não sei se há saídas, mas, se elas existem, passam pela palavra. Pela renovação das linguagens e da forma como nomeamos as coisas, os sentidos, as finalidades, as novas configurações do mundo. Uma necessidade exaustivamente apontada pelo sociólogo francês Michel Maffesoli em toda a sua obra, em especial em *A República dos Bons Sentimentos* (Maffesoli, 2009).

Passam também por liberar o simbólico – as artes, a criatividade, os mitos e as fábulas – das garras da visão funcional, em que só tem importância aquilo que é necessário, ou melhor, utilitário. Como nos mostra Adauto Novaes, se valendo de Paul Valery, toda sociedade que se constrói sobre os fatos é bárbara. A liberdade de ficcionar é uma necessidade psíquica, mesmo em tempos de mutações:

O que seríamos de nós sem o socorro do que não existe? Pouca coisa, e nossos espíritos bem desocupados feneceariam se as fábulas, as abstrações, as crenças e os monstros, as hipóteses e os pre-

tenhos problemas da metafísica não povoassem de imagens e seres sem objetos nossas profundezas e nossas trevas naturais. Os mitos são as almas de nossas ações e de nossos amores. Só podemos agir movendo-nos em direção a um fantasma. Só podemos amar o que criamos (Valery in: Novaes, 2008).

O retorno da fábula, dos mitos e dos heróis à indústria do entretenimento seria uma resposta a essa necessidade? No meio de tanta asfixia, a qual submete o homem aos fatos, lançamos nosso olhar indireto para as ficções, os mitos que nos fazem repousar no mundo do fantástico, nas imagens primordiais, como nos mostra Carl Jung em seu amplo trabalho sobre os arquétipos e os mitos de criação. Em *O Espírito na Arte e na Ciência* (Jung, 1992), Jung destaca a importância da experiência estética para a formação do indivíduo e a sua relação com a “imagem primordial, ou arquétipo”:

Cada uma dessas imagens contém um pouco da psicologia e destinos humanos, um pouco da dor e prazer repetidos inúmeras vezes na nossa genealogia, seguindo em média a mesma evolução. É como se fosse o leito de um rio encravado no fundo da psique onde a vida que antes se espalhava sobre grandes, embora pouco profundas, superfícies de repente se transformasse num poderoso rio caudaloso, quando atinge aquela concatenação especial de circunstâncias que desde sempre contribuíram para a realização da imagem primordial (Jung, 1922).

No mesmo texto, Jung define como o processo criativo, ao ativar o inconsciente coletivo, fornece a chave para compreendermos a arte como “processo de autorregulação espiritual na vida das épocas e das nações”:

Toda referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quem fala através de imagens primordiais fala como se tivesse mil vozes: comove e subjuga, elevando aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite. [...] Este é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha

continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita (idem).

É qual poderia ser a contribuição da política de cultura como ponte para restabelecer a relação entre arte, estética e imaginário, com o propósito de garantir esse espaço das “coisas vagas”, onde o espírito é “potência de transformação”, se negando a entregar-se ao “mensurável e ao verificável”? O lugar que Calvino requer e que a experiência cultural pode oferecer se for rica de repertórios e livre de moralismos.

### **Pensando as políticas de cultura**

É urgente que as políticas de cultura se inspirem no poder da criatividade e da inovação. Que atuem efetivamente para ampliar as oportunidades de escolha das pessoas, em especial no campo simbólico, de desenvolvimento de suas subjetividades, de sua capacidade de expressão, diálogo e criatividade. É não ter medo das artes e da experimentação, pelo contrário, é investir nesse território como fonte de oxigenação de uma sociedade hedônica e conformista. É se abrir às invenções, à pesquisa de novas formas de trabalho e renda que o universo simbólico nos traz, com seus equipamentos de última geração, suas cada vez mais velozes redes de relacionamento, muitas vezes vazias de significado e conteúdo.

É não ter aversão ao presente nem medo de contribuir para o futuro.

É contribuir para contaminar as outras políticas de conteúdos, experiências, linguagens que assegurem que a contemporaneidade, líquida ou não, abarque as artes, a filosofia, a fábula, a experimentação, as tradições, a cabeça de cada um e de todos. É preciso inovar. Abrindo um campo de atuação criativo no qual a política de cultura entenda os desafios e o espírito de nosso tempo, veloz, fragmentado, sensorial e mutável.

É se liberar de palavras como “inclusão” ou “contrapartida social”, que nada têm a ver com o direito à cultura ou com a necessidade de acesso, tão importantes para que todos, e não só alguns, possam usufruir das mesmas liberdades simbólicas. Direito e acesso agem sobre todos os repertórios, com ampla liberdade de escolha para que o sujeito experimente o que desejar, e não só aquilo que, por perfil social, geográfico ou até por herança cultural, alguns definem ser mais apropriado. O sujeito “incluído” é o sujeito sem fala e sem poder, sem condições de liberar-se da realidade dos fatos para imaginar qualquer outra que desejar.

Em um texto recente, destaquei esse aspecto, que considero crucial para o avanço das políticas culturais em nosso país:

Por experiência própria, sei que um bom programa de cultura é capaz de virar para o bem a cabeça de muitos que dele participam, mas o mote é sempre o desenvolvimento, a oportunidade, a elegância de crer na potência, sem que ela seja interdita pelo conservadorismo de plantão que distingue “quem pode mais e quem pode menos”. Na cultura e na arte, podem todos os que encontram oportunidades para se expressar e se modificar, porque a varinha mágica do espírito aberto e fraterno algum dia os tocou. Se nessa trajetória aprendemos a LER, VER – a nós mesmos, ao mundo que vivemos, aos conteúdos que nos oferecem – e estar LÁ e AQUI, sem falsos moralismos, nem identidades que se tornam guetos, nossa tarefa está iniciada, já que, em cultura, nada e nunca é concluído (Porto, 2010).

É especialmente liberar as políticas de cultura daquilo que José Teixeira Coelho intitula “novo conservadorismo cultural, aquele que define que em cultura só é válido o que tem função, ou o que está a serviço de um modelo de sociedade que não deseja a inovação, mas a sua manutenção” (Teixeira Coelho, 2008).

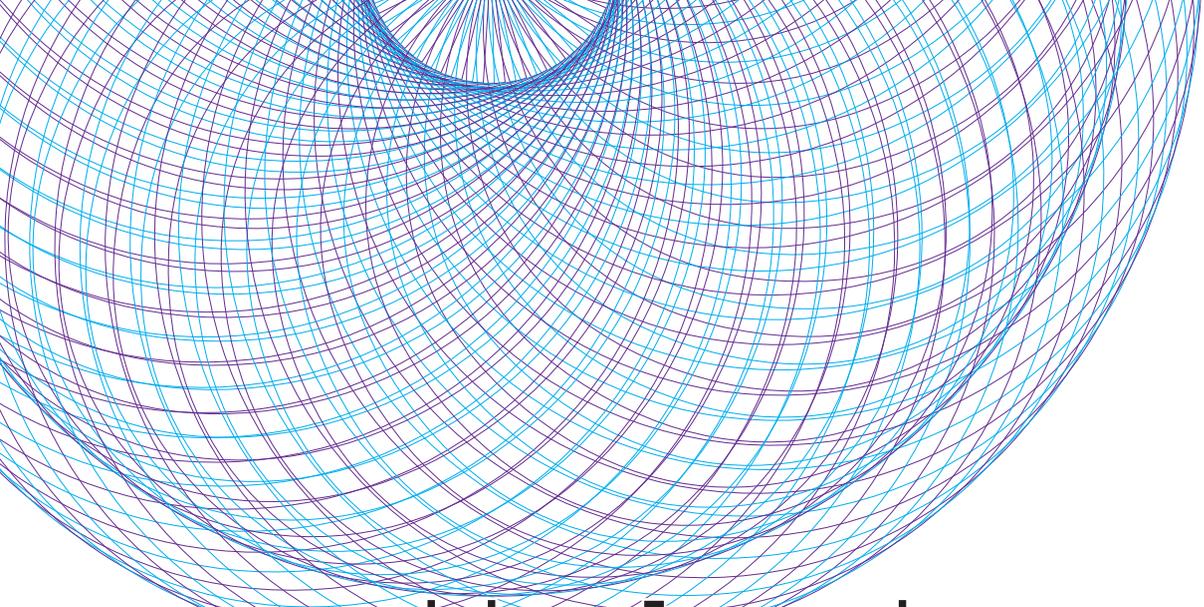
Essa visão assistencial do que cabe à política de cultura no Brasil de hoje impregna os editais de patrocínio das estatais brasileiras, os documentos orientadores de política cultural nas três esferas de governo e muitas ações de investimento social privado em cultura no país. Aos poucos vai definindo uma legitimidade específica para o campo das artes, da estética e, por último, da própria cultura, distante de sua potência de transformação e muito próximo à acomodação social. Uma visão que não ajuda a promover o espírito inquieto, que pode ser uma pulsão positiva para um projeto diferente de país, apoiado na criatividade e na inovação. E que precisa de liberdade para se fazer presente. A liberdade que os artistas pedem para experimentar, inovar, transgredir, opor, transcender e, como lembra Ítalo Calvino, não por uma recusa da realidade, mas pela necessidade de olhá-la de forma indireta, pela crença de que é possível transcendê-la para imaginá-la de forma diferente, com outra cara e potência renovada.

É nessa possibilidade de reencantar a vida, de dar importância “às coisas vagas”, que reside a força da arte, do pensamento e da cultura. E, portanto, é nesse lugar que deveriam residir as boas políticas de cultura, insistindo, inclusive e principalmente, nas noções de que lançam mão para se autorreferenciar, que há uma dimensão da vida do sujeito e das sociedades onde mora o espírito, aquele que ainda dá sentido, que humaniza, às nossas diversas formas de viver.

É lembrar que Perseu jamais sairia vitorioso de sua impossível jornada para derrotar a Medusa se Hermes, o inteligente mensageiro dos deuses, não o tivesse presenteado com as sandálias aladas. Aquelas que o alçaram ao voo que a experiência poética requer.

## Referências

- ARRUDA, Francimar. *Imaginário e educação: a contribuição de Sartre*. \_\_\_\_\_ . A esperança do século XXI. In: *Em Aberto*, v. 14, n. 61, 1994. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/issue/view/68>>. Acesso em: 4 ago. 2010.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- JUNG, Carl G. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- NOVAES, Adauto. *Mutações*. São Paulo: Edições Sesc/SP: Agir, 2008.
- RIBEIRO, Renato Janine. Que política para a cultura?. In: *Bravo*, fev. 2003.
- TEIXEIRA COELHO, José. In: MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras, 2009.



# a PARTICIPAÇÃO SOCIAL na ELABORAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA na Bahia<sup>1</sup>

**Daniele Canedo<sup>2</sup>**

Para falar de participação na esfera de decisões sobre as políticas culturais, é preciso definir de que cultura estamos falando e qual a abrangência que essas políticas devem ter. Diante da multiplicidade de interpretações e usos do termo “cultura”, adotamos como referência neste trabalho três concepções fundamentais de entendimento da cultura: 1) modos de vida que caracterizam uma coletividade; 2) obras e práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento; e 3) fator de desenvolvimento humano.

<sup>1</sup> Artigo baseado na dissertação de mestrado *Cultura, Democracia e Participação Social: um Estudo da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia*, apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 28 de abril de 2008.

<sup>2</sup> Gestora cultural, mestre e doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Docente substituta do curso de produção em comunicação e cultura da Faculdade de Comunicação da UFBA. Contato: [dpcanedo@ufba.br](mailto:dpcanedo@ufba.br), [danielecanedo@gmail.com](mailto:danielecanedo@gmail.com).

Na primeira concepção, a cultura é definida como um sistema de signos e significados criados pelos grupos sociais. Ela se produz “através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas”, como ressalta Isaura Botelho (2001, p. 2). Marilena Chauí também chama a atenção para a necessidade de alargar o conceito de cultura, tomando-o no sentido de invenção coletiva de símbolos, valores, ideias e comportamentos, “de modo a afirmar que todos os indivíduos e grupos são seres e sujeitos culturais” (1995, p. 81). Valoriza-se o patrimônio cultural imaterial – os modos de fazer, a tradição oral, a organização social de cada comunidade, os costumes, as crenças e as manifestações da cultura popular que remontam ao mito formador de cada grupo.

A segunda concepção é dotada de uma visão mais restrita da cultura, referindo-se às obras e às práticas da arte, da atividade intelectual e do entretenimento, vistas, sobretudo, como atividade econômica. A produção, a distribuição e o consumo de bens e serviços que conformam o sistema de produção cultural se tornaram estratégicos para o desenvolvimento das nações, na medida em que essas atividades movimentam uma cadeia produtiva em expansão, contribuindo para a geração de emprego e renda.

A terceira concepção da cultura ressalta o papel que ela pode assumir como um fator de desenvolvimento social. Sob essa ótica, as atividades culturais são realizadas com intuítos socioeducativos diversos: no apoio ao desenvolvimento cognitivo de portadores de necessidades especiais; como ferramenta do sistema educacional; no auxílio ao enfrentamento de problemas sociais. Embora essa visão seja, por vezes, criticada como utilitarista, é fato que a cultura pode e deve exercer um papel na formação política e social dos indivíduos. Segundo Néstor García Canclini, é possível ver a cultura “como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo” (1987, p. 25).

Essas três dimensões da cultura não são estanques, isoladas, e devem ser levadas conjuntamente em consideração pelos governos. O papel central que a cultura exerce na vida da sociedade contemporânea exige uma atuação efetiva dos poderes públicos por meio da implantação de órgãos específicos para a gestão do setor nas esferas municipal, estadual e federal, e da elaboração e execução de políticas públicas. Canclini define política cultural como

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (2001, p. 65).

Vale ressaltar dois aspectos fundamentais presentes na definição do autor: 1) os atores sociais que devem estar envolvidos nas políticas culturais; e 2) os objetivos dessas políticas. Em relação aos atores, essas intervenções devem envolver os poderes públicos, as instituições civis e os grupos comunitários. Rubim (2006) defende que a política cultural só poderá ser considerada uma política pública se ela for submetida a algum controle social, por meio de debates e crivos públicos. O autor salienta que, “na perspectiva das políticas públicas, a governança da sociedade, na atualidade, transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual entre os diferentes atores sociais” (2006, p. 11). Canclini também ressalta que a política cultural deve ter como objetivo orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e contribuir para algum tipo de ordem ou transformação social. Com essa finalidade, as iniciativas devem ser pensadas visando resultados no longo prazo, pois a valorização de um capital simbólico requer tempo e também depende da bagagem cultural herdada. Essa tarefa não se resume a um mandato político ou a uma gestão administrativa. Portanto, é fundamental a participação do público ao qual essas políticas se destinam na elaboração e na execução das mesmas.

O que defendemos é que as decisões sobre as políticas culturais sejam partilhadas por meio da criação da esfera pública não estatal, por meio de diálogos entre Estado, conselhos, fóruns deliberativos, organizações sociais e a população, buscando a efetividade e a eficácia das ações. Segundo Hamilton Faria, nessa concepção o “trinômio consumidor-produto-espectador” é ampliado para “criação/fruição-processo-participação” (2003, p. 38).

Nesse sentido, compreender as discussões contemporâneas a respeito do conceito de democracia é fundamental no horizonte das preocupações teóricas deste trabalho. A distinção entre representação e participação, que esteve na base das teorias políticas dos séculos XVII e XVIII, ainda é o cerne da discussão. Nos governos democráticos representativos, os direitos políticos dos cidadãos incluem a possibilidade de participar das decisões governamentais, de eleger um grupo de representantes para a elaboração e o cumprimento das leis e de se candidatar a cargos políticos. Entretanto, até que ponto a população tem participado da arena pública, de modo a imprimir legitimidade às decisões do governo?

As principais críticas à representação política assentam no fato de que esta cria uma classe de políticos profissionais, responsáveis por gerir a coisa pública, enquanto o restante da população se mantém afastado das questões políticas. A população cumpre com o rito, obrigatório, de ir às urnas a cada período eleitoral e entende que esse é o momento máximo da atuação cidadã. Poucos participam de movimentos sociais e políticos; poucos se informam sobre as decisões importantes tomadas pelos poderes públicos. Fora do período eleitoral, quase não existe comunicação entre os políticos e a população.

Dissertando sobre subjetividade e cidadania na teoria política liberal, Boaventura de Sousa Santos afirma que no capitalismo há uma “hipertrofia do princípio do mercado em detrimento do princípio do Estado e com o ‘esquecimento’ total do princípio da comunidade” (2005, p. 241). Como consequência, o princípio da cidadania abrange exclusivamente a cidadania civil e política e seu exercício reside no poder de voto. Quaisquer outras formas de participação política são excluídas ou, pelo menos, desencorajadas. Para o autor, a redução da participação política ao voto levanta a questão da representação. “A representação democrática assenta na distância, na diferenciação e mesmo na opacidade entre representante e representado” (2005, p. 238). Norberto Bobbio também defende a necessidade de ampliação da atuação cidadã nos regimes social-democráticos ao pleitear que “a participação popular e também o controle do poder a partir de baixo se estendam” a todos os órgãos públicos e políticos (Bobbio, 1998, p. 324).

Ademais, antigos costumes, como “o autoritarismo hierárquico e vertical, as relações de compadrio e tutela, o populismo, o clientelismo, as relações fisiológicas entre o público e o privado” (Albuquerque, 1998, p. 8), além dos constantes casos de corrupção administrativa, fazem com que cada vez mais a população confie menos nos políticos e nas estruturas partidárias e se mantenha afastada das decisões governamentais.

Em se tratando do Brasil, as dificuldades da população em lidar com a democracia podem ser reflexo da histórica formação colonial e escravocrata do país e da imbricada construção política do regime democrático. Vale lembrar que, por muitos anos, os negros, os indígenas e as mulheres eram mantidos totalmente afastados dos assuntos políticos. Se focarmos, então, o histórico das políticas culturais no Brasil e também na Bahia, podemos chegar à conclusão de que estas foram quase sempre decididas de forma autoritária pelos poderes governamentais, com pouca ou quase nenhuma participação da sociedade civil.

Entretanto, a democracia brasileira é, também, consequência das lutas contra o autoritarismo do regime militar que eclodiram no final dos anos 1960 e que tiveram seu ápice em 1984, no movimento pelas eleições diretas. As reivindicações da época valorizavam a cidadania e a democracia, lutando por melhorias na qualidade de vida da população e pela criação de espaços de participação para que a sociedade civil organizada pudesse influir nos processos políticos decisórios. Esses movimentos contribuíram para a promulgação, em 1988, da sétima Constituição brasileira. Esta ficou conhecida como a “Constituição cidadã”, porque, entre outros avanços sociais, reconheceu no artigo 1º que “todo poder emana do povo, que o exerce indiretamente, através de seus representantes eleitos, ou diretamente”. O texto inclui mecanismos de democracia direta, como referendo, plebiscito e iniciativa popular, e de democracia participativa, prevendo a implantação de conselhos gestores, nos

níveis municipal, estadual e federal, com representação paritária do Estado e da sociedade civil.

Entretanto, a lua de mel com a democracia durou pouco tempo. O primeiro presidente eleito após a redemocratização do país, Fernando Collor de Mello (1989-1992), sofreu processo de impeachment e renunciou em 1992. Os que o seguiram, Itamar Franco (1992-1994) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), deram continuidade a uma política econômica neoliberal instaurada por Collor, que estava baseada na teoria do Estado mínimo e priorizava o desenvolvimento econômico e a desregulamentação das funções do Estado. Nesse período ficou patente que, embora a lei garantisse os direitos cívicos, políticos e sociais que conformam a cidadania (Santos, 2005, p. 244), não foi capaz de mudar a ordem excludente do sistema econômico, e muito pouco foi revertido em benefícios sociais diretos para a população brasileira. A participação social nas políticas públicas esteve fora de questão.

Em 2002, a posse do primeiro governo de esquerda, liderado por Luiz Inácio Lula da Silva, um dos principais militantes das lutas sociais das décadas de 1970 e 1980, reacendeu a perspectiva de implantação de mecanismos de democracia participativa. Estava presente no plano de gestão do governo Lula uma série de conferências e escutas públicas à população. A intenção foi levada a cabo por meio da implantação de diversos mecanismos de diálogo e participação da sociedade na elaboração de políticas públicas. Entre 2003 e 2006, foram realizadas 40 conferências, que mobilizaram cerca de 2 milhões de pessoas da sociedade civil e do poder público, nas esferas municipais, estaduais e nacional.<sup>3</sup>

No escopo das ações desenvolvidas pelo governo federal, interessa a esta investigação destacar as que incentivaram a participação da população na esfera de decisão sobre as políticas culturais. A partir de 2003, o ministério encarou o direito à cultura como um dos princípios basilares da cidadania. Entre as mudanças propagadas e instaladas pela gestão Gilberto Gil, vale destacar: 1) o alargamento do conceito de cultura, que passa a ser compreendida a partir de uma concepção mais próxima da visão antropológica; sendo assim, 2) o público-alvo das ações governamentais é deslocado do artista para a população em geral; e 3) o Estado, então, retoma seu lugar como agente principal na execução das políticas culturais; ressaltando a importância 4) da participação da sociedade na elaboração dessas políticas; e 5) da divisão de responsabilidades entre os diferentes níveis de governo, as organizações sociais e a sociedade para a gestão das ações.

Na esfera da participação social, destacamos os encontros do seminário Cultura para Todos; a instalação das Câmaras Setoriais, como instâncias de diálogo entre

<sup>3</sup> Brasil. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria de Gestão. 2005.

entidades governamentais e representantes dos segmentos artísticos; a reestruturação do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC); e a elaboração participativa do Plano Nacional de Cultura (PNC), instrumento estratégico, apartidário e de longo prazo, que deve estabelecer compromissos e prazos para a realização de políticas autônomas. A Conferência Nacional de Cultura (CNC) é a instância de consulta pública periódica do CNPC, com o objetivo de colher subsídios para a construção do PNC. Segundo dados apresentados pelo Ministério da Cultura (MinC),<sup>4</sup> as etapas da I Conferência Nacional de Cultura, realizada em 2005, reuniram um total de 60 mil pessoas de diversas áreas culturais das regiões brasileiras. Foram realizadas 19 conferências estaduais e 438 conferências municipais e intermunicipais, com a participação de 1.158 municípios (375 municipais e 63 intermunicipais).

Focamos a atenção na realização desses mecanismos de participação social tendo em vista que a comunhão destes com ações de fortalecimento da representação política é apontada como uma solução pelos defensores da democracia participativa. Também chamada por Habermas de “política deliberativa” e por Sousa Santos de “teoria democrática pós-moderna” (2005, p. 276), defende o fortalecimento do diálogo entre governos e sociedade por meio da articulação das instâncias de representação com os mecanismos de participação social em arenas públicas.

Para Juan Bordenave, a participação popular e a descentralização das decisões são “caminhos mais adequados para enfrentar os problemas graves e complexos dos países em desenvolvimento” (2002, p. 14). A participação é vista por muitos autores e movimentos como um processo de aprendizado visando ao empoderamento da população. “A participação é estratégica para construir a possibilidade de uma democracia efetiva, que represente os interesses do conjunto da sociedade e que seja um espaço de tolerância e de reconhecimento” (Relatório FNPP, 2006, p. 4).

### **A pesquisa com os participantes da II Conferência Estadual de Cultura da Bahia**

Por questões político-partidárias, entre outros motivos, as iniciativas de escuta pública deflagradas pelo Ministério da Cultura a partir de 2003 para a elaboração de políticas culturais não obtiveram apoio efetivo do governo da Bahia, tanto para a mobilização da população quanto para o posterior encaminhamento das propostas. A participação do estado nas etapas da I Conferência Nacional de Cultura foi bastante tímida, não sendo possível considerar os resultados desse processo como representativos das necessidades culturais de toda a Bahia. No total foram realizadas 14 conferências, envolvendo 21 municípios, com a participação de 1.951 pessoas, o que representa apenas 5% das 417 cidades baianas. Na conferência estadual, realizada em Salvador, participaram 248 pessoas.

<sup>4</sup> Relatório e anexos publicados pela Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/foruns\\_de\\_cultura/conferencia\\_nacional\\_de\\_cultura](http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/conferencia_nacional_de_cultura)>.

Em 2006, venceu as eleições o candidato da esquerda petista Jaques Wagner. Alinhado aos princípios basilares da gestão federal implantados pelo Ministério da Cultura, o plano do novo governo da Bahia defendia a implantação de uma política cultural capaz de reconhecer e valorizar a diversidade das culturas e do patrimônio histórico da Bahia, a recriação da Secretaria Estadual de Cultura, a elaboração do Plano Estadual de Cultura e a implantação do Sistema Estadual de Cultura. Nesse sentido, tornava-se imperativa a realização de uma nova conferência de cultura na Bahia por meio de uma ampla mobilização popular.

Já no primeiro ano de atuação, iniciativas foram desenvolvidas para garantir maior abertura para a participação da população nos processos de elaboração de políticas públicas. O Conselho Estadual de Cultura foi reformulado, visando a uma nova relação da instituição com o estado e a sociedade. Também foi criado o Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura, instância para o diálogo entre os representantes dos órgãos municipais e estadual de cultura.

O objeto investigado, a II Conferência Estadual de Cultura da Bahia (II CEC-BA), realizada entre agosto e outubro de 2007, é capaz de fornecer subsídios para pesquisas acadêmicas com inúmeros recortes. O processo foi dividido em três etapas subsequentes: encontros municipais de cultura, encontros territoriais de cultura e conferência estadual. Foram realizados 390 encontros municipais, o que representa 94% do total de 417 municípios da Bahia. Estiveram presentes nesses eventos 36.554 pessoas. Por sua vez, os encontros nos 26 Territórios de Identidade contaram com a presença de 3.833 pessoas de 387 municípios, 84% do total. Em seis territórios, registrou-se a participação de 100% dos municípios integrantes. A conferência estadual teve a participação de 2.042 pessoas, sendo 1.465 participantes inscritos e 577 artistas de grupos que se apresentaram nas celebrações culturais. Ou seja, 42.429 pessoas responderam à convocação pública para a elaboração de políticas culturais para o estado.

A participação é um processo de aprendizado que contribui para o empoderamento da população no sentido do fortalecimento de sujeitos autônomos, com consciência crítica. Levando em consideração a costumeira pouca motivação da população para a participação política, focamos este trabalho na análise da opinião das pessoas que participaram do processo. Interessava-nos saber o perfil dos participantes e que resultados subjetivos esse processo pode ter alavancado. Quem são as pessoas que participaram das discussões da conferência? Foi um processo de aprendizagem e crescimento para os participantes? Motivou posteriormente a atuação autônoma dos agentes culturais? A II CEC-BA contribuiu para o fortalecimento da gestão cultural na Bahia?

Para obter as informações que nos permitiram analisar a participação social no evento, realizamos um *survey* online. A pesquisa foi realizada entre os dias 4 de

janeiro e 17 de fevereiro de 2008. Enviamos convites com o link do questionário, por e-mail, a 692 pessoas. Destas, 430 pessoas responderam ao questionário. Excluindo-se os questionários inválidos, a pesquisa foi respondida completamente por 153 pessoas, o que representa 10% do total de inscritos na conferência estadual. A amostra de 10% contempla participantes de 89 diferentes municípios baianos, dos 26 Territórios de Identidade da Bahia, que é uma forma de agrupamento dos municípios adotada a partir de 2007.

A análise das questões fechadas foi efetuada por meio do percentual de respostas de cada item: "muito bom", "bom", "regular", "ruim", "muito ruim". Nas questões abertas, optamos por um procedimento analítico de identificação da ocorrência de palavras e termos significativos nos comentários dos entrevistados. Classificamos as respostas de acordo com a frequência de termos que a identificavam com determinadas questões ou pontos de vista. Assim, foi possível agrupar as opiniões que revelavam diferentes posicionamentos.

Com base nos resultados da pesquisa, foi possível constatar que as pessoas que responderam à convocação governamental e se dedicaram durante alguns dias à discussão da temática da cultura na etapa estadual têm entre 18 e 68 anos, com média de idade de 33 anos. Observou-se uma presença maior do sexo masculino (60%). Quanto à cor/raça, houve um equilíbrio entre os participantes que se declararam pardos (39%) e negros (35%). No que se refere ao grau de escolaridade, 21% têm nível médio concluído e 69% dos entrevistados já cursaram ou estão cursando o nível superior, sendo que desse total 16% já concluíram uma pós-graduação. A renda média de 33% dos participantes varia entre um e dois salários mínimos (entre R\$ 350,00 e R\$ 700,00 na época).

Em relação à ocupação profissional, a maioria dos participantes são professores (32%), funcionários públicos (15%) ou atuam em diversas profissões na área cultural (22%). Quando perguntamos em qual grupo de representantes que participaram da II CEC-BA os respondentes se enquadravam, 40% declararam ser profissionais da cultura (produtores culturais, gestores e artistas), 20% são representantes do poder Executivo, Legislativo ou Judiciário municipal, 19% fazem parte de movimentos sociais (instituições, ONGs, Oscips etc.) e 16% são representantes da sociedade civil que não são profissionais da cultura e não representam movimentos sociais. Os percentuais de participação de professores e funcionários públicos em contraste com o fato de que a maioria se identificou como profissional da cultura na segunda questão indica que boa parte desses trabalhadores não atua exclusivamente na área artística, mantendo um emprego formal como principal fonte de renda.

Considerando as três etapas da II Conferência Estadual de Cultura, os entrevistados afirmaram que os principais motivos para a participação foram: 1) vontade de

participar na elaboração de políticas públicas de cultura (43%); 2) preocupação com o desenvolvimento da cultura nos municípios onde residem e nos territórios (28%); 3) interesses pessoais ou profissionais, incluindo a busca de informações sobre fontes de financiamento e a articulação com outros agentes culturais (17%).

A maioria dos respondentes expressou desejo pessoal de compartilhar das decisões sobre as políticas públicas de cultura. Estavam conscientes de que o papel do cidadão vai além da obrigação de votar e do direito de ser votado e que a elaboração de propostas para a melhoria das condições de vida não é papel apenas dos representantes políticos eleitos pelo voto. Os outros dois motivos citados – o desenvolvimento dos locais onde vivem e a construção de redes de relacionamento – demonstram o reconhecimento de que a participação deles é fundamental para que as ações públicas sejam mais eficazes e condizentes com a realidade local e que esse processo pode fortalecer os cidadãos e profissionais.

Perguntamos aos entrevistados se eles consideravam importante a participação da população na elaboração de políticas públicas e pedimos que justificassem. Todos os entrevistados responderam que sim. As justificativas declaradas coincidem com as respostas sobre a motivação para participar da II CEC-BA. Foram apontadas duas razões principais. Primeiro, porque a população vivencia as dificuldades da produção cultural, principalmente no interior do estado (73%). Por isso, seus conhecimentos e suas experiências devem ser aproveitados para garantir que as políticas sejam eficientes. Segundo, porque a participação é um dos princípios da democracia, que prevê uma relação horizontal dos cidadãos com os poderes públicos (20%).

Entretanto, a mera execução de instrumentos de participação social pode não resultar na ampliação do acesso popular à esfera de decisão pública. Isso pode acontecer: 1) se esses mecanismos contarem apenas com o envolvimento de membros de grupos que já se organizam politicamente e que tenham a predisposição de se envolverem em iniciativas de participação; 2) se a metodologia utilizada nesses encontros não for acessível aos participantes ou se os indivíduos não estiverem preparados para contribuir na elaboração de políticas públicas, tendo em vista fatores como baixo grau de escolaridade, desinteresse pelas questões políticas e falta de informações sobre o funcionamento do aparato estatal; ou 3) se não houver participação dos poderes públicos e real vontade política de colocar as contribuições dos participantes em prática. Com base nas entrevistas, analisamos a relação da II CEC-BA com esses três critérios.

Para começar, investigamos se o público da conferência fora restrito a pessoas com atuação na cultura ou em áreas afins. Os mobilizadores culturais, representantes da Secretaria de Cultura da Bahia (Secult) que atuaram na organização e na divulgação dos encontros, foram indicados como responsáveis pela divulga-

ção direta para 39% dos participantes. Apenas 12% das pessoas ficaram sabendo por meio de publicidade. A grande maioria obteve informações no meio cultural por meio de: grupos ou instituições culturais (27%), boca a boca (13%), informativo online da Secult (6%) e eventos anteriores realizados pela secretaria (3%). Podemos constatar que as informações sobre os eventos circularam de forma ampla nos meios culturais. Contudo, 16% dos entrevistados declararam não possuir vínculos com as áreas social ou cultural.

Tendo em vista o princípio de que os mecanismos de escuta devem contribuir para alterar o nível e o grau de participação política da parcela da população que sempre se manteve afastada da esfera de decisão, podemos concluir que a II CEC-BA cumpriu esse papel. Vale ressaltar, no entanto, que o número reduzido de entrevistados que declararam que ficaram sabendo da conferência por meio de publicidade pode significar que maiores investimentos nos meios de comunicação de massa poderiam ter resultado na atração de uma parcela mais expressiva da sociedade civil. Os entrevistados avaliaram a mobilização e a participação da população como boa (38%) e regular (35%) e afirmaram que estas poderiam ter sido melhores se o evento tivesse sido programado com mais antecedência e se a divulgação fosse mais ampla.

O segundo ponto questiona as metodologias utilizadas pelos mecanismos de participação. Como ressaltamos anteriormente, para que os mecanismos de escuta pública sejam eficientes e promovam a efetiva democratização da esfera de decisão, é preciso que eles sejam organizados de modo a permitir a participação de pessoas comuns, da população em geral, e não apenas daqueles que já estão acostumados a participar de iniciativas similares.

No caso da II CEC-BA, a metodologia foi considerada pelos entrevistados como muito boa e boa em relação a: divisão dos temas (87%), organização dos trabalhos em grupo (80%), mediação (75%), programação (84%) e infraestrutura na etapa estadual (71%). O único fator que foi considerado regular nas três etapas foi o tempo para discussão das propostas (44%). Esse é um dos fatores mais importantes para a qualidade da participação social. É preciso que as pessoas tenham tranquilidade para discutir as propostas e chegar a consensos, e essa tarefa se torna difícil quando os participantes estão sendo pressionados em relação ao tempo. Portanto, a II Conferência Estadual de Cultura foi eficiente nos aspectos de divisão dos temas, organização dos trabalhos em grupo, mediação, programação e infraestrutura; porém, deixou a desejar com relação ao tempo para discussão das propostas.

Por fim, no terceiro critério vimos que é fundamental que haja envolvimento dos poderes públicos e real vontade política para colocar as contribuições dos participantes em prática. A iniciativa do governo do estado de realizar a II CEC-BA

foi considerada muito boa por 86% dos participantes e boa por 12,5%. Apenas 1,5% dos entrevistados responderam que a iniciativa foi regular. Não foram registradas respostas nos itens “ruim” ou “muito ruim”. As opiniões dos entrevistados em relação à participação dos poderes públicos municipais no processo se dividem. Na etapa municipal, a maioria considerou a participação regular (29%). Nos encontros territoriais (45%) e na etapa estadual (39%), todavia, os entrevistados avaliaram a participação do poder público como boa.

É interessante notar que, para os entrevistados, o nível de envolvimento dos poderes públicos municipais cresceu à medida que os eventos foram acontecendo. Esse crescimento pode estar relacionado à consolidação da conferência como um trabalho encarado com seriedade pelo governo do estado. Num primeiro momento, muitos prefeitos e secretários de Cultura mantinham certa desconfiança na realização dos encontros, iniciativa nova na gestão pública da cultura na Bahia. A partir do trabalho efetuado nos encontros municipais, a confiança e o desejo de participar aumentaram. O apoio financeiro das prefeituras foi fundamental para o deslocamento da maioria dos participantes para as etapas territorial (57%) e estadual (55%).

Verificamos na pesquisa que a grande maioria dos entrevistados (94%) acredita que a II Conferência Estadual de Cultura foi um processo democrático. Como vimos anteriormente, em 2005, a I Conferência Estadual de Cultura teve resultados pífios na Bahia. Portanto, a realização da II CEC-BA foi um passo no compromisso firmado pelo governo do estado de implantar uma política cultural democrática.

Levando em consideração a articulação entre os municípios, proposta pela Secretaria Estadual de Cultura, questionamos aos participantes se eles acreditam que a parceria entre os municípios do território para a gestão conjunta de um plano para o desenvolvimento da cultura é possível. A resposta “sim” foi concedida por 95,5% dos entrevistados.

Após confrontar as respostas dos entrevistados com os três critérios escolhidos para avaliação da eficácia do mecanismo de participação, concluímos que a II Conferência Estadual de Cultura da Bahia: 1) atraiu novos participantes para a discussão das políticas culturais; 2) teve uma metodologia acessível aos participantes; e 3) contou com o envolvimento dos poderes públicos.

Quanto aos resultados práticos da II CEC-BA, as principais expectativas dos participantes são: a efetivação das propostas, completamente ou em parte (57%); a descentralização dos recursos e das ações (21%); a democratização do acesso aos bens e serviços culturais (10,5%); e a parceria entre o poder público e a sociedade para a manutenção dos canais de diálogo (9%).

A mobilização dos agentes culturais sem precedentes na história da gestão pública da cultura na Bahia gerou expectativas de igual porte. O novo desafio do governo do estado e da Secretaria de Cultura é analisar cuidadosamente como vai responder às novas (e velhas) demandas registradas na conferência. Pelas respostas, é possível inferir que boa parte dos participantes está consciente quanto às limitações financeiras, burocráticas e de tempo que o órgão estadual de cultura enfrenta. Entretanto, eles esperam que determinadas ações sejam efetivadas, de forma a incentivar mudanças na gestão local da cultura e, principalmente, esperam que o canal de interlocução seja mantido.

Já em relação aos resultados subjetivos da II CEC-BA, 76% dos entrevistados acreditam que esse processo provocou uma mobilização das pessoas para participar de forma mais ativa na gestão cultural no local onde vivem. Os entrevistados ficaram satisfeitos com os resultados do processo. O índice de satisfação foi de 80% na etapa municipal, 96% na etapa territorial e 78% na conferência estadual. Como principais motivos para a satisfação, foram citados: as propostas refletiram as discussões nos grupos e as reais necessidades da área cultural; os participantes estavam conscientes e interessados na discussão; o evento contou com a participação dos diversos grupos e instituições culturais, proporcionando uma interação entre os mesmos; as discussões motivaram um interesse pelas manifestações da cultura local; a metodologia do evento permitiu a participação e o envolvimento de todos os presentes. Alguns entrevistados mencionaram em suas respostas que consideram a II CEC-BA um marco para as políticas culturais na Bahia.

Os entrevistados que não se declararam satisfeitos (20% na etapa municipal, 4% na territorial e 22% na estadual) justificaram: receio quanto à aplicabilidade das propostas; que a participação da população poderia ter sido maior se o evento fosse mais bem divulgado; que o tempo para a discussão nos grupos de trabalho foi insuficiente; e que, em alguns casos, os participantes priorizavam demandas locais e pessoais ao invés de pensar o desenvolvimento cultural de forma ampla. É interessante notar que o tempo de discussão nos grupos de trabalho e a pouca divulgação dos encontros já haviam sido sinalizados anteriormente como deficiências da II CEC-BA.

### Considerações finais

A participação da população nos processos de elaboração de políticas públicas de cultura tem resultados práticos. O envolvimento dos cidadãos contribui para que os serviços prestados sejam mais eficazes, na medida em que correspondem à percepção que os beneficiários têm de suas próprias necessidades. Ademais, ao invés de aguardar passivamente por benfeitorias governamentais, a comunidade intervém ativamente, buscando o atendimento de suas demandas. Todavia, resguardada a importância dos resultados efetivos do envolvimento popular na esfera de decisão, é mister ressaltar os resultados subjetivos desse processo.

A análise da participação social na II Conferência Estadual de Cultura da Bahia foi importante para refletirmos sobre a importância do fortalecimento dos canais de diálogo entre o governo e a sociedade, principalmente em relação à política cultural. A população deve ser o foco das ações, de modo que os investimentos no setor cultural sejam revertidos para o conjunto da sociedade. Essa forma de concepção de gestão das ações para a área é chamada por alguns autores de democracia cultural e pressupõe o envolvimento dos poderes públicos, das instituições civis e dos grupos comunitários para a elaboração de ações que tenham por objetivo satisfazer as necessidades culturais da população e contribuir para algum tipo de transformação social. A abertura à participação na elaboração de políticas culturais chamou a atenção de muitos administradores públicos para a necessidade de organizar a gestão pública da cultura por meio da criação de órgãos específicos e de instâncias de participação social.

## Referências

ALBUQUERQUE, Maria do Carmo. A participação cidadã no Brasil hoje. In: *Pólis Papers*, n. 2, 1998. Disponível em: <[http://www.polis.org.br/publicacoes\\_interno.asp?codigo=169](http://www.polis.org.br/publicacoes_interno.asp?codigo=169)>. Acesso em: 10 dez. 2007.

BAHIA. Secretaria Estadual de Cultura. *Descentralização da Secretaria da Cultura e democratização do processo de formulação de políticas para o desenvolvimento da cultura no Estado da Bahia* – Um processo em construção (2007). Disponível em: <[www.cultura.ba.gov.br](http://www.cultura.ba.gov.br)>. Acesso em: 20 dez. 2007.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO Gianfranco. *Dicionário de política I*. Trad. Carmen C. Varriale et al. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BORDENAVE, Juan Diaz. *O que é participação*. Coleção Primeiros Passos. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria de Gestão. Comissão Europeia. *Textos de referência em participação da sociedade nos processos de tomada de decisão governamental: participação social nos planos e orçamentos do governo*. Brasília: Seges/MPOG, 2005.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Secretaria de Gestão. *Gestão pública para um Brasil de Todos: um plano de gestão para o governo Lula*. Brasília: Seges/MP, 2003.

BRASIL, Ministério da Cultura. Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura. Brasília, 2007. Disponível em: <[www.cultura.gov.br/pnc](http://www.cultura.gov.br/pnc)>. Acesso em: 10 fev. 2008.

\_\_\_\_\_. Relatório da I Conferência Nacional de Cultura (2006). Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/foruns\\_de\\_cultura/conferencia\\_nacional\\_de\\_cultura](http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/conferencia_nacional_de_cultura)>. Acesso em: 7 jan. 2008.

CANCLINI, Néstor García (Org.). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. In: *Estudos Avançados* 9 (23). São Paulo: 1995.

FARIA, Hamilton. Políticas públicas de cultura e desenvolvimento humano nas cidades. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas culturais*. Vol. 1. Barueri: Manole, 2003.

FÓRUM DE PARTICIPAÇÃO POPULAR. *Participação popular: um sonho possível*. Fórum de Participação Popular nas Administrações Democráticas e Populares. Disponível em: <<http://www.participacaopopular.org.br/textos.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2007.

RUBIM, Albino; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 10 ed. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. Democratizar a democracia. Os caminhos da democracia participativa. In: SANTOS, Boaventura Sousa (Org.). *Coleção Reinventar a Emancipação Social* – Para novos manifestos. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/res/01/01introducao.php>>. Acesso em: 5 nov. 2007.



# CONSELHOS MUNICIPAIS DE CULTURA: CULTURA PARTICIPATIVA e CIDADANIA CULTURAL

**Hamilton Faria<sup>1</sup>**

A construção da cidadania cultural no Brasil ganha centralidade nos últimos anos: grupos culturais e de expressão artística multiplicam-se, com a participação dos jovens, em grande parte sem o apoio do Estado, de redes culturais, Pontos de Cultura, cursos de capacitação de agentes culturais, debate público, participação dos diversos segmentos artísticos e culturais na decisão sobre o fazer cultural. No Brasil de hoje, além de espaços de decisão compartilhada entre poder público e sociedade, existem organismos e fóruns que se multiplicam pelos municípios: os Conselhos Municipais de Cultura e as conferências de cultura. Este texto pretende analisar a experiência de São Paulo na reorganização do Conselho Municipal de Cultura, indicar suas contribuições e seus limites e os caminhos futuros da democracia participativa. É necessário combinar a democracia representativa dos conselhos com o empoderamento criativo dos grupos e das expressões culturais, para que a cultura seja de todos, e não para todos, como se dá tradicionalmente nas políticas culturais. A construção de uma política pública de cultura passa necessariamente pela participação da sociedade no fazer e no processo decisório da cultura. Embora os conselhos sejam instrumentos limitados à sua existência, pode ser considerada indicador de uma governabilidade democrática no campo cultural; pode também estimular o debate público e a democratização da cultura nas cidades.

<sup>1</sup> Poeta; coordenador da área de cultura do Instituto Polis; secretário executivo do Fórum Intermunicipal de Cultura (FIC); professor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), de São Paulo; animador da Rede Mundial de Artistas em Aliança; representante da sociedade civil no Conselho Municipal de Cultura 2003/2004; representante do conselho na abertura da 1ª Conferência Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, em 2004; e delegado na Conferência Nacional de Cultura.

## Participação e cultura

A cidade de São Paulo concentra grande parte dos bens, das ações, dos equipamentos e dos recursos relacionados à cultura brasileira. Seus exemplos e suas atividades são em si multiplicadores culturais de experiências e ideias por todo o país; algumas atividades espalham-se pelo continente, como acontece neste momento com a lei que será criada para expandir os Pontos de Cultura na América do Sul.

O Brasil, desde os anos 1980, com a redemocratização do país, e mais enfaticamente nos anos 1990, tem desenvolvido a participação cultural nas cidades: gestões democráticas da cultura, novos diálogos no território, participação de grupos jovens em manifestações culturais de toda natureza, redes, fóruns, movimentos culturais.

Podemos destacar aqui os Fóruns da Cultura Popular (anos 2000), o Fórum Intermunicipal de Cultura (FIC) – articulação de gestores públicos e agentes culturais que pautou temas relevantes nos anos 1990 e início dos anos 2000 – e o Movimento Arte contra a Barbárie, articulação de expressão nacional que denunciou o descaso das políticas públicas de cultura em relação às artes e obteve a aprovação da Lei do Teatro, que apoia a atividade teatral em São Paulo.

No início dos anos 1990 foi aprovada, pela Câmara dos Vereadores de São Paulo, a reorganização do Conselho Municipal de Cultura, criado em 1975, em plena ditadura, que “institucionaliza a relação entre a administração municipal e os setores da sociedade civil ligados à cultura, participando da elaboração, da execução e da fiscalização da política cultural da cidade de São Paulo”. Assim, sua criação define um lugar novo para decidir sobre os rumos do fazer cultural da cidade, antes apenas centralizado no Executivo.

A lei propõe um conselho com poder normativo e consultivo para elaborar diretrizes e normas de política cultural municipal. São criadas várias comissões ligadas a linguagens artísticas, patrimônio histórico, livro e literatura, eventos de rua, movimentos da sociedade civil. É de competência da lei emitir parecer sobre a política de telecomunicações e de comunicação da municipalidade. Seu funcionamento se dá por comissões e representantes de comissões que formam um conselho-geral, além das plenárias anuais. Essa lei marcou época e inspirou quase todas as leis similares existentes no país.

## O papel de um conselho de cultura

Em primeiro lugar é necessário dizer o porquê da participação na localidade. As sociedades que demonstram capacidade de criar alternativas de vida, realidades mutantes e imaginários ricos são sensíveis à participação. Sem participação (não apenas política, mas de empoderamento criativo), não há sociedade criativa, no

sentido de uma criação coletiva da cultura, mas cristalizações de poder e do fazer cultural. A cidadania e o desenvolvimento cultural bebem diretamente dos processos participativos. Eles definem protagonismos e sujeitos culturais ativos, logo, a saúde da cidadania cultural. Os processos participativos têm demonstrado sua importância no fortalecimento de protagonismos locais e sua incidência política, desenvolvimento das comunidades, construção da diversidade e do diálogo intercultural e nos processos de mudança de modos e sentidos de vida civilizatórios.

As sociedades necessitam cada vez mais da cultura para a qualidade de vida: raízes, ancestralidades, escolha das melhores formas de viver e conviver, arte, fazeres culturais de todos os matizes etc. O acesso aos modernos meios de comunicação e às tecnologias, bem como a universalidade dos valores e dos modos de vida, não se vitaliza sem diversidade e participação cultural.

A diversidade cultural – proposta fundamental para o desenvolvimento cultural diante de processos globais homogeneizantes – não poderá prescindir nunca da centralidade dos processos participativos na vida cultural da comunidade e do país. Muitos governos e movimentos culturais hoje estão atentos a esses processos, que enriquecem a vida cultural da localidade e do país.

98

Aqui entendemos participação em sua acepção mais larga: desde os diálogos grupais no território e seus encontros interculturais até a incidência sobre fazeres culturais locais e nas formas institucionais que assume a participação. Mais: a desobediência dos movimentos culturais que contestam, reivindicam e atualizam o debate transgride simbolicamente, é vital para a qualificação da democracia.

Atualmente, os fóruns e as redes constituem-se em campos horizontais provocadores e proponentes de políticas e do debate público. Fóruns de cultura, de água, direito à cidade, lixo e cidadania, segurança alimentar, cultura popular, redes de paz, de saúde, de cultura da criança etc. têm presença ativa nas políticas públicas dos vários segmentos.

Os Conselhos Municipais de Cultura estão presentes em 948 dos 5.564 municípios brasileiros, portanto, em 17% deles. Pouco mais de 60% reúnem-se no máximo a cada três meses. O restante reúne-se com frequência irregular, anualmente ou mesmo não se reúnem (15,1%). O Conselho Municipal de Cultura de São Paulo, no período estudado, 2003/2004, reuniu-se uma vez por mês ou em convocações extraordinárias.

Os conselhos municipais são espaços mistos, integrados por representantes de governos e da sociedade, e têm genericamente as seguintes atribuições:

Atribuições	%
Acompanhar e avaliar a execução de programas	76,1
Propor e referendar projetos culturais	74,5
Elaborar e aprovar planos de cultura	72,6
Pronunciar-se e emitir parecer sobre assuntos culturais	69,5
Fiscalizar a atividade do órgão gestor de cultura	54,9
Apreciar e aprovar normas de convênio	36,7
Fiscalizar e aprovar atividade de entidades culturais conveniadas	33,5
Apreciar e aprovar normas para financiamento de projetos	33,4
Elaborar normas e diretrizes para convênios	31,5
Administrar o Fundo Municipal de Cultura	17,9
Outras	15,0

Fonte: Anuário Estatístico da Cultura 2009/Ministério da Cultura.

Essas atribuições dos conselhos de cultura não são necessariamente sua prática real. A presença dos conselhos no contexto das políticas públicas de cultura necessitaria uma pesquisa de maior fôlego nos municípios, desde a importância da cultura na localidade até suas dinâmicas culturais e a real presença do conselho na localidade. Muitas vezes o conselho é pró-forma, não tem vida efetiva, serve para facilitar relações e captação de recursos. A democracia abre portas nestes nossos tempos e é, inclusive, condição para participar do Sistema Nacional de Cultura.

É certo que um conselho de cultura não poderá resolver tudo a respeito das políticas públicas, da participação ou das decisões sobre o fazer cultural. Espera-se, no entanto, que seja um lugar de debate sobre as questões culturais do município, capaz de formular propostas culturais importantes, embora não as execute, e de contribuir na construção de orçamentos culturais. Enfim, um lugar onde se partilhe certo fazer cultural e onde se ponham em prática instrumentos de escuta de demandas e dinâmicas culturais e comunicação com a sociedade. Poderá contribuir para fortalecer a cultura participativa urbana.

### A experiência do Conselho Municipal de Cultura de São Paulo

Criado em 1975, com a lei que o reorganiza em 1992, o conselho viveu quase decorativamente durante a década de 1990, embora com o funcionamento de comissões e plenária, em alguns momentos com reuniões periódicas, mas sem impacto na vida cultural da cidade.

99

Durante os anos 1990, fóruns de cultura propunham a efetividade dos conselhos municipais de cultura. Em 2003, a Secretaria Municipal de Cultura convocou o conselho afirmando ser ali o lugar de definição das políticas públicas de cultura, mas durante sua existência não fica claro seu lugar no fazer cultural da cidade. Durante a curta vida do conselho, cresce a tensão entre sociedade e governo nos seguintes temas:

- O caráter do conselho: o governo está convencido do caráter consultivo do conselho e age todo o tempo como se este não afetasse decisões estratégicas. A sociedade pede um lugar mais incisivo, o que não é aceito em nenhum momento, embora na retórica o conselho tivesse sido sempre valorizado.
- A natureza fiscalizadora do conselho: o governo não aprova a proposta de representante da sociedade civil de acompanhar departamentos da secretaria. Diz que seria passar por cima da hierarquia da secretaria.
- Abertura do conselho a outras dinâmicas: o governo também não aceita abrir as reuniões a jovens agentes culturais dos bairros, pois seria “necessário aguardar a reestruturação do conselho”. A proposta buscava ampliar a escuta do conselho, formado principalmente por produtores culturais, representantes de entidades culturais, artistas. Assim, não se atendia à crescente emergência das dinâmicas culturais da periferia. Dessa forma, o conselho dirigia-se apenas às linguagens artísticas e a uma parte limitada da cidade.
- Estrutura de funcionamento do conselho: o conselho não tinha estrutura própria, recursos, funcionários, sala etc. Funcionava no interior da secretaria e perdeu o espaço da sede, pois “a secretaria precisava de sala para seus projetos”, e continuou fazendo reuniões em outros espaços da própria secretaria.
- Aprovação de projetos estratégicos: um dos projetos mais importantes da gestão, os Centros Educacionais Unificados (CEUs), não passaram pelo Conselho Municipal de Cultura. Com teatros, telecentros e ações culturais, capilarizavam ações nos bairros e constituíam uma das vértebras do projeto da nova administração da cidade.
- Orçamento: um capítulo à parte dessa história foi sobre o orçamento da cultura. Em 2003, foi direto à Câmara dos Vereadores, enviado pela secretaria, sem passar pelo conselho. Em 2004, após debate no conselho, foi à Secretaria de Finanças, que o enviou diretamente à Câmara Municipal, o que gerou uma carta de protesto assinada pelos conselheiros.

Alguns itens foram incorporados após debate no conselho, e outros, alterados pela Secretaria de Finanças.

- Outras propostas não absorvidas pelo conselho: algumas outras ideias não foram absorvidas, como a comunicação do conselho com a sociedade (site), um seminário do conselho para debater políticas públicas, a definição de políticas públicas para diversas áreas, o debate sobre a Lei de Incentivo Cultural (já defasada e questionada por muitos segmentos culturais da cidade).

### A grande realização do Conselho Municipal de Cultura

A grande realização aprovada e coordenada pelo conselho e pela Secretaria de Cultura foi a da Conferência Municipal de Cultura – proposta que já vinha sendo defendida pelo Fórum Intermunicipal de Cultura, pelo Instituto Polis e pelo vereador Nabil Bonduki e sugerida formalmente pela comissão da sociedade civil. A conferência teve o papel de formular propostas e diretrizes para a cultura na cidade. Nesse sentido, o conselho foi eficiente ao assumir a conferência. A Secretaria de Cultura mobilizou seu *staff* e o das subprefeituras para garantir o sucesso das 11 pré-conferências e da própria conferência, aberta em novembro de 2004, com a presença do secretário representante do governo estadual, da Câmara dos Vereadores e do ministro da Cultura, do representante do conselho e de cerca de mil pessoas. A conferência mobilizou cerca de 2.500 agentes culturais, funcionários de bibliotecas públicas, das casas de cultura, usuários de equipamentos, técnicos do governo local, em sua maioria dos bairros, e produziu 650 propostas, sintetizadas em 140 diretrizes para enriquecer as políticas públicas da cidade. Um dos grandes méritos da conferência foi esta ter sido a primeira Conferência Municipal de Cultura da cidade de São Paulo.

Foi um grande momento cultural da cidade, de convergência do poder público e de segmentos da sociedade, numa verdadeira coconstrução da ação cultural.

### Repensar papéis, definir horizontes

Pode-se afirmar que o Conselho Municipal de Cultura não foi instância fundamental para a implantação e a formulação de políticas públicas de cultura no período considerado nem marcou sua presença na cidade. Por quê?

Um dos motivos foi o descompasso da lei em relação ao crescimento da cidade e de suas ações culturais. Por outro lado, quase todas as iniciativas de mudança das práticas do conselho eram impedidas ou não eram alimentadas pela secretaria, que assumiu posição decisória e acima das deliberações do conselho. Sua dinâmica e sua vontade não foram suficientes para gerar certa

autonomia, independente da posição da secretaria e do presidente, o secretário de Cultura; o conselho dialogou pouco com os atores culturais da cidade e as dinâmicas emergentes; não alterou a redistribuição histórica de recursos à cultura, concentrado em alguns segmentos de mercado; não foi adiante em sua própria reestruturação; apartou-se das relações com dinâmicas afins (Secretaria de Educação, do Meio Ambiente etc.); o conselho ficou submetido aos ritmos e às políticas da secretaria ou da prefeitura.

Seu grande momento foi, sem dúvida, a realização da Conferência Municipal de Cultura. Deve-se destacar também a implementação do Projeto Vai – Valorização das Iniciativas Culturais, que contribuiu para a mudança do financiamento da cultura ao atender bairros carentes da cidade e privilegiar ações culturais de grupos jovens.

Então voltamos à pergunta: para que serve um conselho? Da forma como aconteceu, poderíamos afirmar que teve atuação limitada diante das demandas públicas da cultura, que não ocupou o lugar necessário para incidir sobre fazeres culturais da cidade, incorporar segmentos às dinâmicas culturais e ter voz ativa nos processos participativos. Deveria potencializar atores culturais, promover a aproximação entre sociedade e governo, ouvir rumores da criatividade pública e contribuir para a criação da esfera pública da cultura. E isso significa estabelecer patamares para a realização do bem comum, tendo como núcleo vital a realização de direitos culturais, da dimensão cultural do desenvolvimento, evitar, senão impedir, a mercantilização voraz das dinâmicas mercantis, contribuir para a cidadania cultural de forma efetiva e permanente.

A experiência de São Paulo mostra claramente o limite não apenas da lei, mas da ação pública dos gestores, mais preocupados com a governabilidade, com o equilíbrio de forças políticas do município do que propriamente com o fortalecimento da sociedade civil. Mostra a centralização do governo e a inibição da iniciativa pública na construção do bem comum cultural. A cidade de São Paulo demanda, por seu tamanho e volume de ações e equipamentos, a descentralização da ação cultural e, assim, a descentralização da participação nos diversos bairros e o estímulo à autonomia e ao empoderamento da localidade. Para os gestores públicos, independentemente da cor ideológica, partilhar o poder é enfraquecer a governança, quando é este o caminho da criação da cidadania e de outra cultura da cidadania, ainda inexistente nas dinâmicas culturais públicas. Ainda a noção do público e da criação de uma nova política é pouco assimilada pelos gestores e também pela sociedade, e isso inibe os processos participativos, que se encapsulam nas instituições e são sufocados pelo poder real.

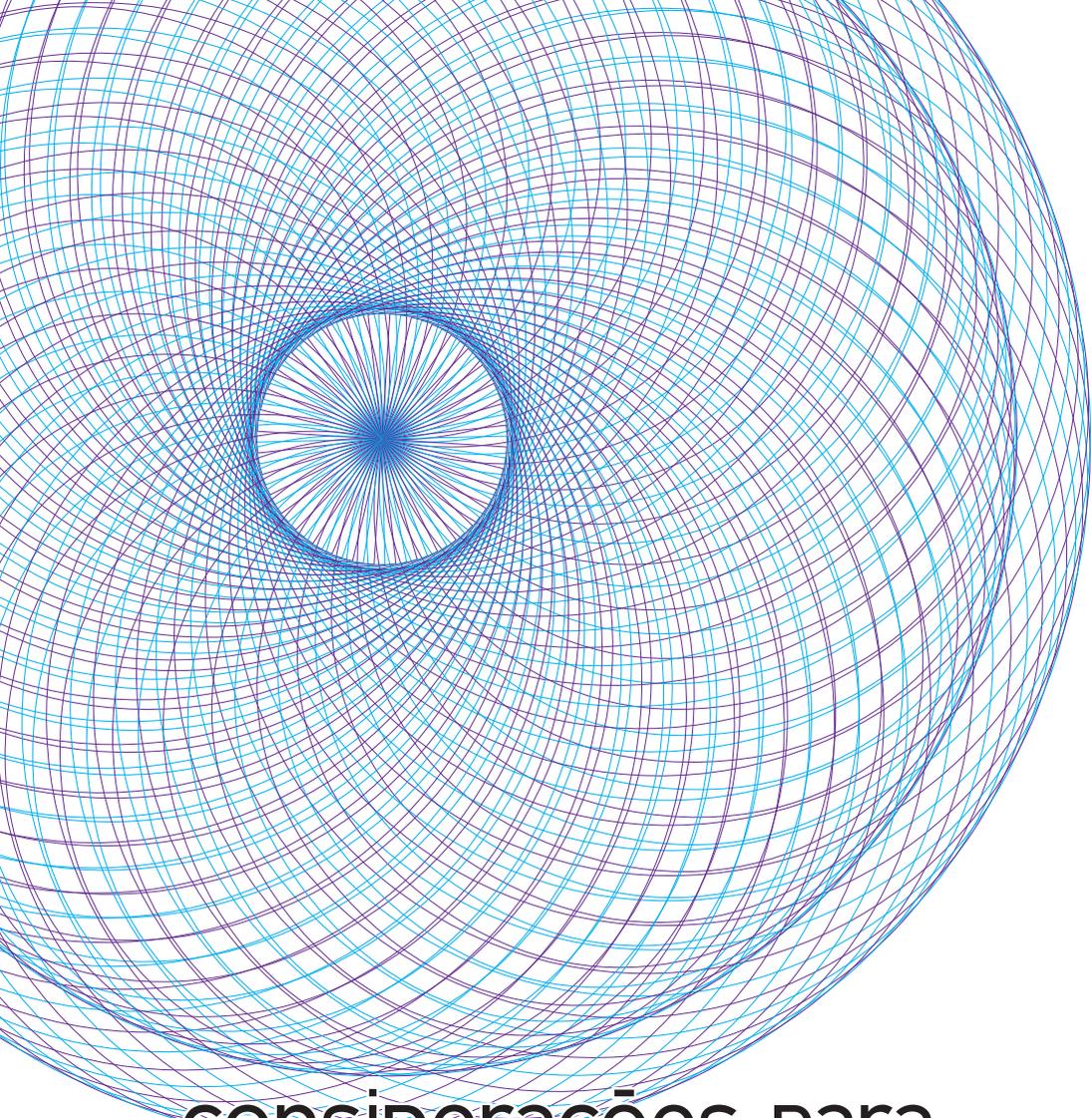
Os conselhos necessitam contextualizar-se em cenários mais amplos de participação, um complexo participativo construído com cultura participativa, diálo-

gos permanentes, escutas, lugares de decisão e transgressão da frágil ordem da democracia representativa.

As leis carecem de atualização – levando-se em conta o rápido processo de culturalização da cidade, principalmente da chamada periferia – e caráter inclusivo de atores não formais, mais dialogantes, e não apenas acolhedores das linguagens da arte. Há uma enorme energia cultural que tem como vertente os valores, as ideias, as articulações públicas etc. que não podem passar ao largo da vida institucional do município.

Essa energia poderá dar um fôlego cultural à política, à culturalização da política, que precisa beber da cultura para criar um novo perfil transformador da vida em sociedade, um empoderamento criativo a partir da respiração das experiências culturais.

Construir outros poderes a partir da invenção da sociedade e de governos sustentáveis poderá dar novos parâmetros constitutivos de uma cidadania cultural.



# considerações para a construção de indicadores culturais

**Frederico Barbosa<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Pesquisador do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). Contato: frederico.barbosa@ipea.gov.br.

A elaboração de indicadores tem constituído um dos desafios das políticas culturais já há alguns anos. A construção de quadros estatísticos específicos é apontada como algo necessário para estabelecer uma visão de conjunto da cultura e de suas relações com a economia e com outras políticas setoriais, a exemplo da educação, das telecomunicações, das políticas urbanas e assim por diante.

De fato, um quadro estatístico da situação cultural permite uma compreensão mais ampla da natureza da oferta e da demanda cultural, bem como da intensidade do esforço dos agentes econômicos (públicos ou privados) no desenvolvimento cultural, o que contribuiria, em uma visão otimista, para a discussão a respeito da estrutura institucional mais adequada à realização de direitos culturais.

Mas é necessário lembrar-se de três questões: a) um quadro estatístico não é um banco de dados, ou pelo menos não é apenas isso; b) um quadro estatístico contém sempre uma aposta analítica e, como aposta, deve ser constantemente explorado em suas fragilidades e possibilidades; c) a massa de dados que compõem os quadros estatísticos envolve o esforço coletivo de tratamento segundo diversas perspectivas e hipóteses interpretativas.

Então, duas consequências surgem imediatamente. A primeira é a necessidade de estabelecimento de estratégias de difusão das informações por meio da exploração de seus significados e formas possíveis de organização. A segunda é aceitar que o estado atual dos dados, mesmo com limitações metodológicas, deve ser objeto de apropriação social e exploração analítica em suas múltiplas possibilidades.

Deve-se dizer que um indicador isolado oferece muitas informações, mas que o ideal é que seja acompanhado por outros indicadores e descritores históricos a respeito da situação cultural e por intensa reflexão social.

Nessa perspectiva, os indicadores quantitativos devem ser vistos como relevantes para a elaboração de políticas públicas. Isso decorre do fato de que ações de governo precisam se balizar em instrumentos que ajudem a delimitar a população visada, a estimar seus custos e a avaliar seus efeitos. A produção desses indicadores justifica-se, portanto, pela caracterização e pela quantificação que eles oferecem das populações sob estudo, auxiliando a tomada de decisão, a elaboração e a implementação de políticas, programas e projetos.

Eles ajudam também a orientar a organização de instrumentos de avaliação e monitoramento de recursos, esforços e ações. Por possibilitarem a comparação entre diferentes contextos, permitem que se elaborem políticas específicas para o suprimento de demandas e deficiências identificadas em áreas e regiões carentes de fomento.

Além desses aspectos, em consonância com a visão de Fukuda-Parr (2000), esses indicadores funcionam como uma ferramenta de diálogo político, na medida em que contêm informação que serve para avaliar, e não meramente descrever. Tornam-se, portanto, elementos de diálogo e debate ao proporcionarem materiais e subsídios para investigação, medida, acompanhamento e análise do segmento.

### O desenvolvimento e seus indicadores

Os indicadores usados para medir o desenvolvimento em termos econômicos se limitaram, em seu início, a medir uma das dimensões do fenômeno do desenvolvimento, ou seja, a dimensão econômica, e só começaram a ser revistos nas décadas de 1980/1990, com as já conhecidas propostas de Mahbul ul Huq e Amartya Sen.

Essa revisão seguiu as reflexões a respeito das relações entre “sustentabilidade ambiental e desenvolvimento”, “cultura e desenvolvimento”, mas especialmente a reconsideração das relações entre “desenvolvimento e qualidade de vida”, que já se iniciavam nas décadas anteriores (1960/1970), em decorrência da profunda crise pela qual passavam os países desenvolvidos em seus sistemas de produção e os demais países em decorrência de suas interdependências em relação aos dinamismos globais das economias. Os dois autores citados, entre outros, propuseram a complementação dos indicadores econômicos com outros relacionados ao bem-estar social, especialmente com indicadores de educação e saúde.

A ideia-chave era que o desenvolvimento implicaria a qualidade das distribuições do crescimento econômico, e não apenas sua quantidade. E esta não poderia depender apenas dos mercados, em geral hostis ou insensíveis a essas distribuições. O desenvolvimento implicaria valores morais relacionados à oportunidade de viver uma vida saudável, adquirir conhecimentos e outros recursos necessários para viver uma vida decente. Aos poderes públicos seriam atribuídos papéis na criação dessas oportunidades.

No caso do desenvolvimento cultural, cabe a formulação de indicadores específicos que liguem a dimensão cultural e apontem distribuições, acesso e valorização da diversidade, sem desvinculá-los daquelas outras dimensões, quais sejam, as dimensões políticas e econômicas, afinal o desenvolvimento deve ser pensado em sua integralidade.<sup>2</sup>

O Quadro 1 resume os conceitos e os problemas dos principais indicadores relacionados ao tema do desenvolvimento.

<sup>2</sup> PERROUX, F. *A filosofia do novo desenvolvimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

**Quadro 1 – Indicadores de desenvolvimento e seus limites**

Indicador	Conceito	Problemas
PIB	O Produto Interno Bruto (PIB) é o somatório dos serviços e bens produzidos num período e em dada região. Tem expressão monetária e indica a intensidade das atividades econômicas, representando o crescimento econômico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limita-se ao que é produzido dentro das fronteiras de uma região, sem determinar os destinos da riqueza produzida. Descarta as entradas e as saídas de recursos do e para o exterior.</li> <li>• Não capta as atividades informais.</li> <li>• Atualmente, o cálculo do PIB considera 110 produtos e 56 atividades econômicas (antes eram 80 produtos e 43 atividades econômicas).</li> </ul>
PIB per capita	O PIB per capita é o somatório dos serviços e bens dividido pela população num período e numa região.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Os mesmos do PIB.</li> <li>• Supõe “fechamento” das populações e, por isso, deve ser usado com cautela em recortes territoriais menores e mais abertos demograficamente, como é caso dos municípios.</li> </ul>
IDH	O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) mede o desenvolvimento humano não apenas pelo critério econômico da renda per capita, mas pela ponderação de fatores que ampliarão as oportunidades de escolha das pessoas em seu cotidiano. O IDH agrupa três dimensões básicas: (a) saúde – longevidade, que representa as possibilidades de vida longa e saudável; (b) educação – acesso a conhecimentos; (c) renda. O pressuposto é que o importante são os usos que se faz da riqueza e a expansão das possibilidades de escolha das pessoas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O nível alto de agregação não permite captar desigualdades de distribuições internas às unidades geográficas escolhidas. Pode ser aplicado a países e regiões. No Brasil, foi adaptado para medir o desenvolvimento dos municípios e sofre restrições importantes em relação às informações de renda, saúde e educação para essa unidade territorial.</li> <li>• Tem de sofrer adaptações conceituais e metodológicas para aplicação em níveis territoriais menores, tais quais os municípios.</li> </ul>

Fonte: elaboração do autor.

Com base no que se viu até aqui sumariamente, pode-se afirmar que os indicadores não são números isolados, mas envolvem conceito, contexto teórico e metodologias que devem se adequar tanto às premissas teóricas quanto às limitações estatísticas. Portanto, os indicadores têm limites e devem ser usados com referências ao conjunto dos contextos interpretativos e técnicos dos quais emergem.

A proposta do Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura (Idecult) também segue o mesmo princípio, sendo uma medida sintética, que tem sentido referenciado a um conjunto teórico e limites condicionados às disponibilidades estatísticas. É o que será explicado no item seguinte.

O Idecult é um indicador sintético que sumariza as características dos municípios brasileiros pela presença de atividades culturais medidas por seu mercado de trabalho cultural, pelo consumo cultural e pela presença de equipamentos que permitem organizar, incentivar e valorizar as práticas culturais.

Aqui se define que

desenvolvimento é o conjunto de transformações socioeconômicas, políticas e culturais que possibilitam o bem-estar social, sua expressão em diferentes modos de vida e formas participativas de organização política

e que “desenvolvimento cultural é o conjunto de transformações que permitem a ampliação das atividades culturais, da interculturalidade e do reconhecimento da diversidade”.

108

No federalismo cooperativo brasileiro, o papel dos municípios é central na realização de políticas. É a unidade política e administrativa mais próxima, estando emaranhada ao cotidiano das pessoas e sendo a mais sensível a demandas imediatas. Na realidade, é o espaço territorial onde se concretizam as ações políticas, onde se organizam os serviços públicos e privados.

A construção de indicadores municipais permite oferecer ao administrador local uma visão e uma medida do potencial do dinamismo cultural na vida socioeconômica de seu município. O acompanhamento desses indicadores serve potencialmente de estímulo para a ordenação de ações concretas de desenvolvimento da economia cultural do município.

### **O papel dos indicadores sintéticos**

Construir um índice sintético consiste em sumarizar determinadas características de uma população, em dado contexto. Essa metodologia busca captar a multidimensionalidade de um fenômeno, a partir da conjugação das diversas facetas que o compõem. A ideia é que se possa expressar, por meio de um número ou coeficiente, uma estimativa da intensidade com que o fenômeno se apresenta em determinada situação.

Os indicadores sintéticos, ou “índices sociais”, são criados por meio da aglu-

tação de dois ou mais indicadores simples, relativos a distintas dimensões de uma realidade social.

Conforme Jannuzzi (2001, p. 22), indicadores de natureza composta têm o mérito de ser simples e de oferecer alto poder de síntese. São, portanto, vistos como propícios a situações em que se deseja ter uma avaliação geral sobre um conceito que está sendo investigado em determinados grupos sociais.

Assim, quando se trata de uma questão complexa, em que se relacionam múltiplos fatores, existem vantagens de trabalhar com um indicador sintético em vez de se dispor de sistemas constituídos por uma série de indicadores separados. A razão para isso é que o índice sintético é capaz de dar uma ideia genérica sobre o fenômeno estudado, de forma mais rápida e objetiva.

Além disso, indicadores sintéticos oferecem a possibilidade de que sejam realizados confrontos e classificações entre situações sociais distintas, assim como propiciam comparações ao longo do tempo (Haq, 2003, p. 110). Propiciam a realização de comparações que visam esclarecer questões que podem ser relevantes para o conhecimento das nuances que marcam realidades diversas, tais como: o fenômeno estudado tem crescido ao longo do tempo? É mais intenso em um lugar do que em outro? Houve alteração da situação após alguma mudança de política?

109

Contudo, é preciso ter em mente que, da mesma forma como acontece com outras metodologias de investigação empírica, os índices sintéticos oferecem uma simplificação da realidade. Naturalmente, não é possível abranger, em um único número, todos os aspectos envolvidos no fenômeno estudado.

A realidade social dos fatos é sempre mais rica e complexa do que um índice pode capturar – sua capacidade de incorporação de distintas dimensões é limitada, sendo recomendável a inserção dos aspectos mais significativos para a análise e a exclusão de elementos supérfluos, uma vez que a falta de parcimônia tornaria confuso o panorama que se deseja obter e dificultaria o delineamento das tendências principais (Haq, 2003, p. 111). O (re)conhecimento desse aspecto inerente aos indicadores sintéticos é necessário para que se possa tirar o melhor proveito possível do potencial analítico que eles oferecem.

Outra questão intrínseca aos índices sintéticos – comum às demais tentativas de apreender a realidade empírica em pesquisas sociais – diz respeito às dificuldades encontradas para traduzir elaborações conceituais em termos de definições operacionais.

As investigações sociais envolvem conceitos abstratos, referentes a processos so-

ciais abstratos, também chamados de “latentes”, uma vez que eles existem num nível mais subjacente, mas não são diretamente observáveis na realidade. Por isso, não são passíveis de mensuração direta por meio de variáveis observáveis, as quais são possíveis de coletar. Diante dessa dificuldade, a passagem do nível teórico para o empírico não é algo trivial.

A maneira de realizar essa passagem é indireta. Utilizam-se variáveis observáveis como indicadores para representar os conceitos latentes. Essa operação baseia-se na premissa de que, subjacente a toda variável observável, existe uma não observável, ou “latente”. É essa variável latente que carrega a verdadeira informação social que se quer aferir. No entanto, como sua natureza não permite a aferição dos valores subjacentes, ocultos, ela deve ser apreendida por meio de sua manifestação na realidade: a variável observável.

É com base nesse procedimento que se incluem, nos cálculos dos índices sintéticos, os conceitos sociais abstratos não diretamente observáveis na realidade. Para tanto, uma série de escolhas deve ser feita, a qual deve se balizar entre dois extremos: por um lado, a busca pela correspondência ou pela identificação entre a noção abstrata e a esfera real; por outro, a possibilidade de coleta da informação.

110

Por isso, a escolha das dimensões componentes de um indicador sintético – as quais remetem aos processos latentes da realidade social estudada – depende não somente de sua relevância conceitual, mas também de sua viabilidade empírica, ou seja, da disponibilidade e do acesso a dados confiáveis que possam refleti-las adequadamente.

A partir do exposto, podem-se discernir os principais méritos e potencialidades dos indicadores sintéticos. Primeiramente, sua habilidade de conjugar conceitos complexos, multidimensionais e abstratos, expressando-os sob a forma de um só índice. Outra possibilidade analítica oferecida por essa metodologia é seu desdobramento em subíndices.

Indicadores de natureza sintética podem sofrer vários tipos de decomposição, de modo a exibir as informações implícitas nas medidas globais. Além disso, as decomposições podem ocorrer segundo outros critérios que se mostrem relevantes: por sexo, grupo étnico, região geográfica ou por outros aspectos que espelhem a sociedade.

Com isso, as disparidades existentes entre distintos subgrupos da população de um país podem ser delineadas (Haq, 2003, p. 106). Por fim, tem-se a produção de indicadores sintéticos por ser acompanhada de técnicas de geoprocessamento. Assim, torna-se possível localizar e discriminar geograficamente as diferentes formas de manifestação do fenômeno estudado, em áreas específicas.

Com base nessas considerações, pode-se afirmar que o registro simbólico e as interações sociais que produzem as dinâmicas de produção da diversidade cultural não são apreendidos pelo Idecult. O Idecult apreende aspectos materiais e quantificáveis.

Na verdade, o indicador apreende o setor cultural, o consumo e os equipamentos. A vantagem é que pela primeira vez foi capaz de descer ao nível municipal medindo parte dos elementos materiais do dinamismo cultural, ou seja, parte do que se pode denominar de economia da cultura.

Portanto, o setor cultural não é a cultura, o consumo não é a cultura, embora ambos constituam partes importantes dos dinamismos culturais mensuráveis em nossas bases de dados mais importantes e consolidados.

Aliás, cada uma das categorias da classificação escolhida tem estrutura legal e econômica diversa, bem como suas relações com as políticas públicas e com os mercados possuem diferenciadas formas estruturais, de alinhamento de interesses, formas de produção, variação e estrutura de preços etc., e cada região multiplica as diferenciações e intensifica os problemas metodológicos e de interpretação.

Outro ponto é que os sistemas de regulação jurídica de cada categoria são diversamente relacionados às políticas nacionais e aos universos mercantis privados nacionais e internacionais. Todos esses aspectos são desconhecidos e exigem aprofundamento e estudos extensivos. Não é papel do Idecult se aposar dessas complexidades.

### **A construção do indicador de desenvolvimento da economia da cultura**

Já está claro que os indicadores têm como finalidade oferecer uma visão sintética e imediata de processos complexos, sinalizando tendências e resultados. Dessa forma, os indicadores são parte do processo de exploração da realidade para a compreensão de sua estrutura causal. Por outro lado, permitem revelar a complexidade de fenômenos como índices, que sinalizam rotas e caminhos, mas não substituem a complexa fundamentação teórica e a estruturação do conhecimento prático e intuitivo do próprio fenômeno.

No caso do indicador proposto, deve-se dizer que ele permite explorar algumas relações entre cultura e desenvolvimento, dando suporte à reflexão sistemática tanto politicamente quanto com base em informações ordenadas de forma técnica e metodologicamente orientada.

O Idecult é resultante da exploração das seguintes enquetes nacionais realizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE):

111

- de consumo [Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF)];
- Censo Demográfico Brasileiro 2000, com base no qual se construiu o indicador de ocupações culturais, usando a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), e de setor de emprego cultural, usando a Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE);
- Pesquisa de Informações Básicas Municipais (Munic) para o indicador de equipamentos culturais.

Essas pesquisas do IBGE são exaustivas e abrangem todo o território brasileiro. O Censo e a Munic oferecem informações com base municipal, e a pesquisa sobre orçamento familiar permite a criação de diferentes contextos regionais. Para a obtenção de resultados desagregados por município, foi necessária a aplicação da metodologia específica de espalhamento.

**Quadro 2 – Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura**

Indicador	Conceito	Problemas
Idecult	O Indicador de Desenvolvimento da Economia da Cultura mede o desenvolvimento da cultura por meio da padronização de informações sobre consumo cultural das famílias, mercado de trabalho cultural e sobre a presença de equipamentos culturais nos municípios brasileiros, como indicadores de demanda e oferta de bens culturais.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limita-se aos aspectos quantificáveis da cultura e descarta processos não captados pelas estatísticas, como práticas e manifestações ligadas ao campo do patrimônio imaterial, o mercado de obras de arte e fluxos comerciais para fora ou para dentro do país.</li> <li>• Não capta as atividades culturais amadoras e não monetizadas.</li> <li>• As bases de dados estatísticas não permitem a construção de um conceito simétrico de cultura a partir da CBO, da CNAE, da POF e da Munic.</li> <li>• O consumo dos municípios é construído por técnicas estatísticas e modelagem econométrica.</li> </ul>

Fonte: elaboração do autor.

As dificuldades para a construção do Idecult são de diferentes naturezas; entre elas estão questões conceituais, que abrangem dificuldades de definir o que é exatamente desenvolvimento cultural, passando pela referência empírica (o que as estatísticas permitem captar ou excluem) e pelo fato de que a construção dos subíndices não permite uma total simetria entre cada um deles, pois as bases es-

tatísticas são organizadas com finalidades diversas e as classificações de cada um de seus componentes não são sempre completamente compatibilizáveis. Isso quer dizer que uma categoria tem diferente consistência conceitual e estatística se considerada uma ou outra base de informações. Por exemplo, as categorias “artesanato” ou “música” têm características e consistências diferenciais se construídas pela CBO, pela CNAE, pela POF ou pela Munic. Os exemplos podem ser estendidos, mas não será nosso objetivo aqui.

A metodologia básica utilizada para o cálculo dos índices parciais e sintéticos é relativamente simples.

1) Em primeiro lugar, construíram-se os itens que comporiam os índices, ou seja, quais seriam as profissões, como seria constituído o setor cultural, qual seria a cesta de consumo das famílias e quais equipamentos seriam considerados culturais para a construção do indicador.

2) Em seguida foram calculados os seguintes componentes com base nos municípios:

- Índice 1. Domicílio consumidor de bens culturais no total de domicílios
- Índice 2. Gastos familiares com bens culturais no total
- Índice 3. Ocupados CBO cultura no total
- Índice 4. Ocupados CNAE cultura no total
- Índice 5. Média dos equipamentos

3) Os componentes foram normalizados entre zero e 1. A cada um dos componentes foi aplicado o seguinte procedimento: de x valor de cada município foi subtraído o valor mínimo de x observado e depois dividido pelo valor x máximo subtraído o valor x mínimo observado. A fórmula é a seguinte:

$$[(x-x \text{ mínimo})/(x \text{ máximo}-x \text{ mínimo})]$$

4) Em seguida foi calculado o Idecult.

### Alguns resultados

O indicador sintético proposto apreende os resultados, ou parte deles, expressão dos fluxos de bens e significados que constroem experiências singulares nos diferentes espaços sociais e que deverão ser analisadas em suas especificidades por trabalhos qualitativos.

O indicador é, sobretudo, revelador da distribuição de bens e atividades culturais entre os municípios e entre os grupos sociais pertencentes a cada um dos municípios brasileiros.

A Tabela 1 apresenta as características dos grupos de municípios com maior ou menor Idecult. O mais importante é ler os dados em conjunto, o que permite fazer com que o indicador seja mais importante para retratar o município em relação a seus próprios potenciais. Entretanto, tanto a “clusterização” (agrupamento) quanto o ranqueamento permitem construir uma visão de conjunto.

Assim, no cluster “Bom” estão os municípios com maior Idecult, totalizando 838. Esse conjunto se caracteriza pelo maior tamanho populacional, embora alguns municípios médios e pequenos estejam nesse grupo.

**Tabela 1 – Caracterização e grupos de municípios “clusterizados” pelo Idecult**

Cluster	Bom	Médio	Baixo	Total
Total de municípios	838	2.174	2.495	5.507
População média	133.525	16.728	9.226	31.102
Idecult	0,70	0,48	0,28	0,42
Média de anos de estudo (1), 2000	5,92	4,30	3,18	4,04
Taxa de alfabetização, 2000	90,56	81,11	71,58	78,23
Mortalidade até 5 anos de idade, 2000	24,14	37,85	57,62	44,72
PIB per capita, 2000	7.830	4.866	2.920	4.435
Esperança de vida ao nascer, 2000	71,32	68,96	65,49	67,75
Renda per capita, 2000	301,22	185,97	113,81	170,81
Índice de Gini, 2000	0,55	0,56	0,57	0,56
Índice 1	0,68	0,48	0,34	0,45
Índice 2	0,72	0,55	0,40	0,51
Índice 3	0,62	0,44	0,21	0,36
Índice 4	0,77	0,49	0,25	0,43
Índice 5	0,70	0,43	0,20	0,37

(1) Pessoas com 25 anos ou mais.

**Fonte: elaboração do autor.**

Os municípios desse cluster se caracterizam por escolaridade média de 5,92 anos de estudos, em contraste aos 3,18 anos do cluster “Baixo”. Também a taxa de alfabetização é maior no primeiro grupo, bem como o PIB per capita (R\$ 7.380,00), a esperança de vida ao nascer (71,32 anos) e a renda per capita (R\$ 301,22). Por outro lado, o Gini, indicador clássico para as desigualdades, embora menor no primeiro grupo, não é significativamente diferenciador em relação aos demais. Também a mortalidade infantil é menor no primeiro grupo.

No que se refere aos componentes do Idecult, também se verifica que a cultura distingue o grupo dos 838 dos demais municípios, significando que ali se concentram consumidores, atividades culturais e equipamentos culturais.

O índice que sintetiza o percentual de famílias consumidoras de bens culturais é de 0,68 no cluster “Bom” e 0,34 no “Baixo”; o índice de dispêndio familiar com cultura é de 0,72 no melhor cluster e 0,40 no menor; nas profissões culturais, o contraste é de 0,62 para 0,21; no setor cultural, de 0,77 para 0,25; e, para equipamentos, 0,70 para 0,20.

No entanto, na mesma linha de comparação do conjunto de indicadores, é necessário apontar que a diferença entre os clusters é mínima quando se toma o Índice de Gini para as desigualdades na comparação, o que reforça a ideia de que mesmo no cluster de maior desenvolvimento da economia cultural podem-se encontrar grupos populacionais com excelente acesso a bens e serviços entre outros com menores oportunidades.

### Considerações finais

Dadas as diferenças entre os grupos de municípios, é preciso salientar a dificuldade em abstrair a cultura de seu sistema de diferenças locais, das heteronomias e dos conflitos culturais entre grupos, famílias, classes ou tipo social de pertencimento. A aceitação do Estado-nação como fenômeno que circunscreve os territórios é um efeito complexo e contraditório de processos sociais de esquecimento e construção social.

É como se a unidade do Estado-nação obliterasse a complexidade dos espaços culturais e de seus múltiplos e concomitantes sistemas de inclusão e exclusão estrutural. Não é demais lembrar o caráter político e histórico da construção das comunidades nacionais e suas culturas, caráter extensível a cada um daqueles conceitos.

No entanto, a realidade nacional e regional não se reduz à somatória de qualidades de suas partes; há um processo de construção de comunidades imaginárias de pertencimento, que abstrai contradições, complexidades e heterogeneidades, mas em geral é assim que os tratamos (aos territórios imaginários), por economia de linguagem, por apelos de uma visão sintética dos fenômenos e por processos cognitivos de ordenação de sentidos.

De qualquer maneira, o Idecult também permite a construção de uma visão a uma vez panorâmica e meticulosa e responde parcialmente a algumas indagações:

- como se distribuem as atividades de produção cultural;

- como se distribuem os equipamentos culturais;
- quem consome cultura no Brasil;
- onde estão esses consumidores.

E, mais do que isso, permite repor os municípios na imaginação política como unidades territoriais e bases para complexos processos de interação social e cultural. Como já se enfatizou em outros lugares, os princípios de igualdade, equidade e respeito às diferenças exigem a atuação dos Estados para equilibrar e regular o jogo dos mercados, tendentes à concentração e à apropriação privada de ganhos e, em muitos casos, em certo registro analítico, à limitação da diversidade. Entretanto, acrescentaríamos que o exercício desses princípios se faz em primeiro lugar nas municipalidades e em outros territórios de identidade e de ação política. Assim, a forma mais ou menos democrática dos instrumentos políticos à disposição das municipalidades, bem como suas articulações nos diversos espaços territoriais, sejam eles estaduais, federais ou outras configurações territoriais, vai fazer a diferença a respeito dos grupos e das regiões culturais que serão objeto das iniciativas públicas, sem falar que as bases fiscais do conjunto político também condicionarão as políticas culturais locais, bem como de suas bases regulatórias e institucionais.

116

Esses pontos não são diretamente tematizados pelo Idecult, mas devem estar presentes no quadro que emoldura e confere significado político ao indicador. Retoma-se com o Idecult a discussão da igualdade como moldura das questões relacionadas ao respeito às diferenças e à diversidade, mas, como todo indicador sintético, ele apresenta limitações. Retoma-se a questão da organização dos municípios no pacto federativo.

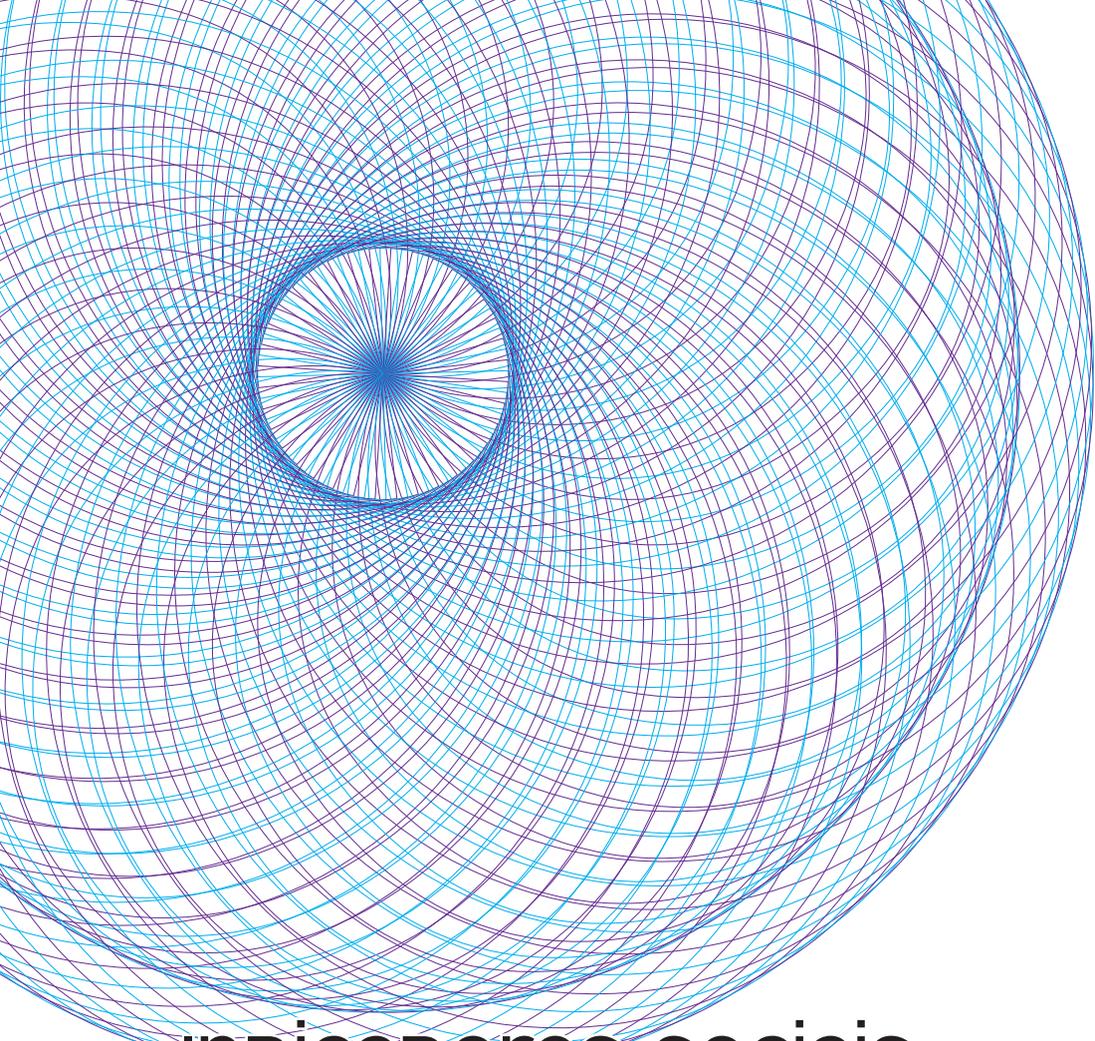
A questão da democratização do acesso à cultura é bastante complexa e problemática. Vamos dizer que o Idecult aponta para uma grande desigualdade no acesso à cultura medida e que, se é razoável dedicar tempo e esforço institucional para oferecer cultura à população em geral, as políticas culturais deverão pensar com radicalidade suas estratégias atuais, em especial aprofundando as reflexões a respeito de seu papel no desenvolvimento global.

Não há razão para pensar o desenvolvimento em apenas uma dimensão, muito menos há razão para pensar que a cultura está ou esteve isolada dos processos de integração social e econômica. Os números já o demonstraram à exaustão, e o Idecult reforça a tese de que desenvolvimento e equidade devem caminhar lado a lado.

## Referências

- BARBOSA DA SILVA, F. et al. Relatório Final Idecult. Brasília, 2009, mimeo.
- FUKUDA-PARR, S. En busca de indicadores de cultura y desarrollo: avances y propuestas. In: *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*. Ed. Unesco, 2000.
- HAQ, M. The birth of the human development index. In: FUKUDA-PARR, S.; KULMAR, A.K.S. (Orgs.). *Readings in human development: concepts, measures and policies for a development paradigm*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- JANUZZI, P. de M. *Indicadores sociais no Brasil*. Campinas: Alínea, 2001.
- PERROUX, F. *A filosofia do novo desenvolvimento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo nº 485/2006.

117



# Indicadores sociais e desenvolvimento sustentável

**Mauricio Siqueira<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Sociólogo pela Freie Universität Berlin, com doutorado em engenharia de produção, na área de política de ciência e tecnologia, pela Coordenação de Programas de Pós-Graduação em Engenharia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Coppe/UFRJ). Pesquisador do Setor de Estudos de Política Cultural da Fundação Casa de Rui Barbosa, com concentração na área de cultura e desenvolvimento.

A ideia aqui é apresentar algumas preocupações e sugestões de caráter teórico e conceitual no que se refere à elaboração e ao uso de indicadores sociais ou culturais para fins de gestão cultural local, tendo como horizonte a ideia de desenvolvimento sustentável.

Como sabemos, a publicação dos assim chamados indicadores culturais do IBGE suscitou alguns desafios “também no campo teórico”. Por exemplo, o esforço de técnicos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em gerar um índice de desenvolvimento cultural. Nesse sentido, uma discussão relevante para nossos propósitos envolve a consideração dos limites desses indicadores “e sua consequente complementação com estudos qualitativos”. Cabe, aqui, chamar a atenção para a urgente necessidade de identificar e articular pesquisas e estudos a esse respeito que são desenvolvidos nas universidades e nos demais centros de pesquisas no Brasil, de modo a torná-los acessíveis a todos os interessados.

Essa discussão conta com uma importante contribuição proporcionada por organizações do assim chamado terceiro setor no Brasil. Em geral são organizações do tipo ONG ou Oscip que trabalham em parceria com o Estado ou suprimindo deficiências deste. Muitas contam com financiamento internacional e são bastante cobradas em função dos resultados de seus projetos. Evidentemente, uma preocupação central de tais organizações é a formulação de indicadores adequados a expressar os resultados de suas ações.<sup>2</sup> São experiências ricas e que podem servir de referência para a gestão local de projetos e/ou políticas culturais, desde sua fase de planejamento até a fase de avaliação de resultados. Em outras palavras, para a continuidade de políticas públicas é necessário apresentar regularmente indicadores de resultados, condição indispensável para o aporte de recursos públicos. São indicadores que também são úteis na avaliação de impactos dos respectivos projetos, experiência esta já institucionalizada na área de gestão ambiental, por exemplo.

“Na área da cultura”, as realidades a ser atingidas pelas políticas são complexas e, por conseguinte, é preciso cautela com as propostas de mensurar esses processos a partir de noções tais como eficiência e eficácia, já que há o risco de cair numa avaliação economicista e mecânica. A própria ideia de cultura, como se sabe, permite largo espectro de entendimento e, conseqüentemente, de construção de indicadores que se refiram a ela.

Nunca é demais lembrar que os indicadores “indicam”, mas “não são” a realidade a que se remetem. Além disso, não substituem os conceitos que lhes servem de referência, como ressalta Paulo Jannuzzi. Notadamente no campo da cultura, na medida em que os indicadores remetam a aspectos intangíveis

<sup>2</sup> Cf. o trabalho de Leandro Lamas Valarelli *Indicadores de resultados de projetos sociais*, aqui tomado como referência. Disponível em: <[http://www.rits.org.br/gestao\\_teste/ge\\_testes/ge\\_tmtes\\_jul99.cfm](http://www.rits.org.br/gestao_teste/ge_testes/ge_tmtes_jul99.cfm)>. Acesso em: 3 fev. 2009.

(consciência social, autoestima, comportamentos etc.), isso se torna ainda mais importante. Estes constituem dimensões complexas da realidade em questão, representam processos não lineares ou progressivos e, portanto, demandam um tratamento holístico correspondente.

Nesse tipo de experiência a que nos referimos, é mais apropriado falar de um sistema de indicadores, já que a construção e a respectiva combinação deles partem de uma série de tomadas de decisão que precisam levar em conta as concepções, os interesses e os enfoques das organizações envolvidas e, por isso, em escala local são indispensáveis o diálogo e a negociação entre as partes envolvidas no projeto, já desde a fase de seu planejamento. Trata-se de envolver os interessados na construção desse sistema e não se limitar aos indicadores já disponíveis. Essa consideração traz a vantagem de evitar futuros conflitos entre os sujeitos participantes e/ou administrá-los de modo mais consequente.

Além disso, é fundamental para o êxito das políticas propostas considerar que cada realidade local tem sua especificidade objetiva e cultural, e sua compreensão demanda um sistema de indicadores também específico.

Como lembram José Guimarães e Paulo Jannuzzi (2004), há certo deslumbramento e uma mitificação em relação a certos indicadores sociais, como o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Isso ocorre principalmente com as medidas-resumo da realidade social, chamadas de indicadores sintéticos ou índices sociais.

Ocorre que, com o surgimento de indicadores de segunda geração, como o IDH, foi possível trazer para a discussão entre os agentes públicos e privados preocupados com o desenvolvimento toda uma série de conceitos de viés economicista e mecânico. Houve, de fato, um avanço com a opção, pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), de um entendimento de desenvolvimento humano que diverge diretamente das chamadas teorias do capital humano, ou seja, no Pnud ressalta-se que as pessoas não são meios de produção, mas sim objetivos finais do desenvolvimento. Além disso, o Pnud acertadamente entende os indivíduos como coparticipantes, como sujeitos, do desenvolvimento, e não meros beneficiários (ainda Guimarães; Jannuzzi, 2004). A esse respeito, é importante ressaltar que conceitos como “capital humano” e “capital cultural” expressam, a meu ver, formas fetichizadas da contabilidade de uma sociedade em que o capital é hegemônico, cabendo antes no repertório de um banco, mas não em uma política pública comprometida com o desenvolvimento sustentável. Além disso, já por volta dos anos 1980, essa concepção de desenvolvimento humano adotada pelo Pnud encontrava respaldo na ideia de desenvolvimento sustentável. De fato, o conceito de desenvolvimento sustentável da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), da Organização das Nações Unidas

(ONU), contém em sua formulação uma relação direta entre “desenvolvimento e necessidades humanas”. Ocorre, contudo, que “desenvolvimento”, na sociedade em que é hegemônico o capital, significa um desenvolvimento que leva em consideração as necessidades humanas de modo bastante específico, ou seja, ao mesmo tempo que amplia a esfera das necessidades, leva também a uma subestimação dessas necessidades do ponto de vista das reais potencialidades dos indivíduos, na medida em que o parâmetro desse desenvolvimento é o grau de valorização do capital, isto é, o lucro.

Pelas razões acima expostas, ao se tratar da gestão de políticas públicas de cultura nos municípios, é preciso levar em consideração, entre outras coisas, aquilo que Guimarães e Jannuzzi (2004) chamam de superdimensionamento de determinado índice, “geralmente lastreado num processo de negligenciamento do entendimento de que um indicador nada mais é do que a medida operacional do conceito”. Além disso,

parece estar se consolidando em uma prática corrente a substituição do conceito indicado pela medida supostamente criada para operacionalizá-lo, sobretudo no caso de conceitos abstratos complexos, como desenvolvimento humano e condições de vida (Guimarães; Jannuzzi, 2004).

Essa subestimação do conceito

tem outro desdobramento muito preocupante sobre o campo da formulação de políticas, que é o de reforçar a tendência de encará-la como isenta de valores ideológicos ou políticos, como se na sua construção não intervissem orientações teóricas e opções metodológicas dos seus proponentes (ibidem).

Com base em tais observações, podemos afirmar que é mais adequado aos fins aqui propostos discutir políticas públicas, inclusive culturais, considerando fatores pertinentes às complexidades das realidades em questão, tais como a inserção do Brasil na globalização, o horizonte de um desenvolvimento sustentável e a identificação dos sujeitos desses processos. Além disso, cabe sublinhar que a produção de riqueza tende a ser cada vez mais uma “produção biopolítica”, que é a produção da própria vida social, em que há uma interação crescente entre o econômico, o político e o cultural, como propõem Antonio Negri e Michael Hardt (Hardt; Negri, 2001, p. 13). A elaboração e o uso de indicadores sociais para fins de gestão em escala local, como no caso dos municípios, requerem, portanto, cuidados e um devido instrumental teórico que fundamente os conceitos a que se referem esses indicadores, bem como permita a complementação destes em tais realidades complexas por meio de outros estudos e sistemas de informações.

Por isso é importante, antes de tudo, referenciar as políticas públicas e a gestão em pauta ao tipo de desenvolvimento que se pretende alcançar. Cabe ainda observar que no Brasil contamos, inclusive, com municípios de médio porte que já participam de redes de cidades em escala mundial.

Essa consideração da dimensão global, como elemento importante da complexidade das realidades sociais tratadas, nos leva a concordar com Alain Touraine (2006, p. 20-21), no sentido de que há uma escalada das reivindicações culturais, tanto sob uma forma neocomunitária como sob a forma de apelo a um sujeito pessoal e à reivindicação de direitos culturais. Nesse ponto, Alain Touraine observa que os “atores sociais” e os “movimentos sociais” são cada vez mais substituídos no mundo de hoje pelos “sujeitos pessoais” e pelos “movimentos culturais”.

O fato é que, atualmente, os problemas culturais assumiram uma dimensão tão relevante que é necessário que o pensamento social se organize em torno deles para poder explicar a nova realidade social, os novos atores e os novos conflitos. Trata-se, portanto, de buscar novos paradigmas, como propõe Touraine (2006, p. 9).

Por isso, nossa proposta é de que é preciso conhecer as “necessidades culturais” e “os imaginários sociais acerca de cultura” dos diversos segmentos sociais na realidade em questão, informações estas que, “combinadas” com indicadores “técnicos”, podem ser fundamentais para o êxito da gestão local. Isso permite identificar comportamentos, desejos, subjetividades e seus respectivos portadores, que podem vir a se constituir em sujeitos culturais voltados para uma sustentabilidade de políticas que tenham correspondência com essas mesmas necessidades.

Trata-se, em suma, de dar maior relevância à diversidade cultural no Brasil. Nesse sentido, cabe notar que a entrada em vigor da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, da Unesco, bem como sua ratificação pelo governo brasileiro em 2007, resulta de longo e complexo processo de mobilização social, política e teórica. Os antecedentes da aprovação da convenção revelam um processo de mudança do foco dessas discussões, que passou da ideia de “exceção cultural” a um conceito abrangente, articulando diversidade, direitos humanos e desenvolvimento, ou seja, ampliando o debate para além do mercado. Trata-se hoje da diversidade cultural sob o entendimento de que os bens e serviços culturais não são simples mercadorias, senão portadores de valor e de sentido, como lembra Jurema Machado (cf. Machado, 2008).

Além disso – e não menos importante –, a consideração desses indicadores culturais sob a ótica da proposta de desenvolvimento sustentável, como sublinha Ana Clara Ribeiro, poderia alterar

a centralidade da economia na modelagem do desenvolvimento, introduzindo o diálogo obrigatório com outras disciplinas e com as práticas sociais. Ao exigir a revisão dos recursos – do seu encadeamento na produção e no consumo – possibilitaria a introdução da relevância das abordagens “qualitativas” do desenvolvimento e do espaço (Ribeiro, 1997, p. 477).

Considero relevante para a presente discussão apresentar algumas propostas do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, por considerar que as mesmas podem ajudar na avaliação e no tratamento de realidades locais complexas, para fins de gestão, dando assim “sustentação teórica” mais adequada aos conceitos empregados na formulação dos respectivos indicadores sociais.

Uma contribuição que julgo importante para os fins de nossa discussão é seu projeto de pesquisa intitulado “A reinvenção da emancipação social”. Trata-se de pesquisa por ele coordenada e realizada em seis países: África do Sul, Brasil, Colômbia, Índia, Moçambique e Portugal. Ou seja, realidades afins e pertinentes ao nosso campo geocultural de interesse. Foram estudadas alternativas à globalização neoliberal e ao capitalismo global a partir de experiências dos movimentos sociais e culturais nesses países, com foco nas seguintes áreas temáticas: democracia participativa; sistemas de produção alternativos e economia solidária; multiculturalismo, direitos coletivos, pluralismo jurídico e cidadania cultural; alternativas aos direitos de propriedade intelectual e biodiversidade capitalistas; novo internacionalismo operário.

Boaventura propõe outro modelo de racionalidade com a intenção de superar a racionalidade ocidental dominante, que, segundo ele, contribui para a ocultação, o descrédito e o desperdício da experiência social que se apresenta como alternativa à globalização neoliberal. Essa é a discussão que também pode envolver a formulação de “conceitos” que servem de base a indicadores sociais, assim como a própria utilização desses mesmos indicadores para fins de políticas públicas.

Entre as conclusões de sua pesquisa, Boaventura ressalta que

Em primeiro lugar, a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante. Em segundo lugar, esta riqueza social está a ser desperdiçada. É deste desperdício que se nutrem as ideias que proclamam que não há alternativa, que a história chegou ao fim e outras semelhantes. Em terceiro lugar, para combater o desperdício da experiência, para tornar visíveis as iniciativas e os movimentos alternativos e para lhes dar credibilidade, de pouco serve recorrer à ciência social tal como a conhecemos. No fim de contas, essa ciência é re-

sponsável por esconder ou desacreditar as alternativas. Para combater o desperdício da experiência social, não basta propor um outro tipo de ciência social. Mais do que isso, é necessário propor “um modelo diferente de racionalidade” (Santos, 2006, p. 778).

Esse modelo de racionalidade criticado é denominado por Boaventura de razão indolente, sendo que ele propõe outro modelo, chamado de razão cosmopolita. Com base nessa razão cosmopolita, seu autor apresenta três procedimentos sociológicos: a sociologia das ausências, a sociologia das emergências e o trabalho de tradução. Ele constata que a racionalidade ocidental dominante tem como principal característica,

por um lado, contrair o presente e, por outro, expandir o futuro. A contração do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, transformou o presente num instante fugidivo, enriquecido entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Quanto mais amplo o futuro, mais radiosas são as expectativas confrontadas com as experiências do presente (Santos, 2006, p. 779).

124

Já a racionalidade cosmopolita, segundo seu autor, segue trajetória inversa:

expandir o presente e contrair o futuro. Só assim será possível criar o espaço-tempo necessário para conhecer e valorizar a inesgotável experiência social que está em curso no mundo de hoje. Por outras palavras, só assim será possível evitar o gigantesco desperdício da experiência de que sofremos hoje em dia. Para expandir o presente, proponho uma sociologia das ausências; para contrair o futuro, uma sociologia das emergências. [...] a imensa diversidade de experiências sociais revelada por estes processos não pode ser explicada adequadamente por uma teoria geral. Em vez de uma teoria geral, proponho o trabalho de tradução, um procedimento capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade (Santos, 2006, p. 779).

A resposta de Boaventura, a sociologia das ausências,

visa demonstrar que o que não existe é, na verdade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe. O seu objeto empírico é considerado impossível à luz das ciências sociais convencionais, pelo que a sua simples formulação representa já uma ruptura com elas. O objetivo da sociologia das

ausências é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças. [...] O que é que existe no Sul que escapa à dicotomia Norte/Sul? O que é que existe na medicina tradicional que escapa à dicotomia medicina moderna/medicina tradicional? O que é que existe na mulher que é independente da sua relação com o homem? É possível ver o que é subalterno sem olhar a relação de subalternidade? (Boaventura, 2006, p. 786).

Com esse paradigma, Boaventura pretende trazer à superfície toda a diversidade e multiplicidade das práticas sociais de uma dada realidade social. Esse afloramento para o conhecimento de tais práticas sociais pode levar a uma autoafirmação das mesmas e a credibilizá-las, de modo que essas singularidades possam se apresentar de forma adequada diante do descrédito e da marginalização produzidos permanentemente pelo pensamento hegemônico global.

No que se refere à temporalidade, o objetivo de dilatar o presente é alcançado, portanto, pela sociologia das ausências. Para a contração do futuro, Boaventura propõe uma sociologia das emergências que busca construir um futuro com base em múltiplas possibilidades concretas, inclusive utópicas, isto é, contrapondo-se à concepção hegemônica de um futuro baseado num tempo linear: “Não se trata de minimizar as expectativas, trata-se antes de radicalizar as expectativas assentes em possibilidades e capacidades reais, aqui e agora” (Santos, 2006, p. 797).

125

Para que os resultados obtidos pela sociologia das ausências e pela sociologia das emergências no tratamento respectivo da realidade em questão sejam inteligíveis, faz-se necessário um procedimento que Boaventura chama de trabalho de tradução.

Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. As experiências do mundo são vistas em momentos diferentes do trabalho de tradução como totalidades ou partes e como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes. Por exemplo, ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade (Santos, 2006, p. 802).

A meu ver, o trabalho de tradução pode ser efetuado, por exemplo, mediante estudos de percepção e outros estudos qualitativos em relação à realidade local para a qual se pretenda formular indicadores sociais e políticas públicas. Por isso são importantes os estudos de percepções, como notadamente na área de meio ambiente e planejamento urbano, onde há larga experiência no Brasil. Para os limites deste texto, conferimos à ideia de percepção um sentido mais amplo possível, embora sabendo que tais estudos podem ir do estruturalismo à fenomenologia, entre outros.

Nesse ponto, gostaria de trazer para a discussão uma experiência do que poderia representar esse trabalho de tradução e de complementação dos indicadores culturais para fins de gestão local. A tradução de tais informações para fins de gestão no campo das políticas públicas de cultura pode ser ilustrada pelas experiências das iniciativas da rede de cidades Como Vamos. Estas são ações da sociedade civil organizada voltadas para a combinação de indicadores sociais quantitativos e estudos qualitativos com a intenção de fornecer aos cidadãos em geral e aos gestores públicos em particular instrumentos que possam servir de parâmetro para a gestão local também no campo da cultura.

A rede de cidades Como Vamos é formada por São Paulo, Teresópolis, Ilhabela, Cáli, Cartagena, Medellín, Rio de Janeiro e Bogotá. O objetivo de tais iniciativas é, em suma, monitorar e aprimorar os indicadores de qualidade de vida nessas cidades. No Brasil, o marco inicial corresponde ao movimento Nossa São Paulo, lançado em maio de 2007, e esses projetos tiveram como inspiração o Bogotá Cómo Vamos, movimento iniciado em 1998.

Em geral, são organizações apartidárias que, com base em pesquisas de percepção periódicas, combinadas com indicadores técnicos de resultados, buscam para suas cidades metas objetivas e quantificáveis; indicadores de desempenho para cada setor da administração pública local; ampla divulgação pela mídia e acompanhamento periódico da execução dessas metas. Por exemplo, no Rio de Janeiro as áreas monitoradas são saúde, educação, violência e segurança pública, cultura, meio ambiente, trânsito e trabalho, emprego e renda.

## Referências

- BANIWA, Gersem Luciano. Diversidade cultural, educação e a questão indígena. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO. *Nosso futuro comum*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- GOMES, Nilma Lino. Diversidade étnico-racial e a educação brasileira. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- GUIMARÃES, José R.S.; JANNUZZI, Paulo de Martino. *Indicadores sintéticos no processo de formulação e avaliação de políticas públicas: limites e legitimidades* (2004). Disponível em: <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/site\\_eventos\\_abep/PDF/ABEP2004\\_296.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_296.pdf)>. Acesso em: 30 jan. 2009.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.
- IBGE. Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.
- MACHADO, Jurema. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Desenvolvimento sustentável: novas redes e novos códigos. In: BECKER, Bertha K.; MIRANDA, Mariana (Org.). *A geografia política do desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SALVATO, Márcio Antônio. Desenvolvimento humano e diversidade. In: BARROS, José Márcio (Org.). *Diversidade cultural: da proteção à promoção*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.
- TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- VALARELLI, Leandro Lamas. *Indicadores de resultados de projetos sociais*. Disponível em: <[http://www.rits.org.br/gestao\\_teste/ge\\_testes/ge\\_tmes\\_jul99.cfm](http://www.rits.org.br/gestao_teste/ge_testes/ge_tmes_jul99.cfm)>. Acesso em: 3 fev. 2009.



# NORDESTE criativo e desenvolvimento regional: esboço de uma metodologia para o fomento da economia criativa no NORDESTE Brasileiro

Cláudia Sousa Leitão<sup>1</sup>

Luciana Lima Guilherme<sup>2</sup>

Luiz Antônio Gouveia de Oliveira<sup>3</sup>

Raquel Viana Gondim<sup>4</sup>

No momento cultural que atravessamos, em que se sente um desejo imperioso, uma aspiração coletiva por uma afirmação categórica de independência política e econômica de nação, os estudos dessa natureza devem ser estimulados e recebidos jubilosamente porque constituem as balizas do roteiro de nossa futura política – de uma política consciente, realmente identificada com as aspirações e as singularidades regionais de nosso povo. Política que se presente para os próximos dias

<sup>1</sup> Cláudia Sousa Leitão é professora e pesquisadora da Universidade Estadual do Ceará (Uece), assessora acadêmica da Faculdade Christus e consultora em cultura, turismo e educação da Animacult Desenvolvimento e Criatividade.

<sup>2</sup> Luciana Lima Guilherme tem mestrado em administração. É professora da Faculdade 7 de Setembro nos cursos de administração e publicidade e propaganda.

<sup>3</sup> Luiz Antônio Gouveia de Oliveira é doutorando em gestão pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Tem experiência profissional e acadêmica na área de gestão, com ênfase em negócios internacionais, inovação e economia criativa.

<sup>4</sup> Raquel Viana Gondim é mestre em administração pela Universidade Estadual do Ceará (Uece), professora universitária e pesquisadora. Coordena a linha editorial das revistas científicas da Faculdade Christus.

como uma benéfica e irremovível contingência do impulso criador de nossa cultura (Josué de Castro, *Documentário do Nordeste*, 1937).

## Considerações iniciais

As políticas governamentais para o desenvolvimento no Brasil nem sempre foram formuladas com a necessária ênfase no protagonismo dos indivíduos-alvo dessas políticas. Por isso, muitas delas não se tornaram públicas, pois não foram construídas nem compartilhadas com as comunidades e as populações para as quais eram destinadas. No novo século, em que o conhecimento e a tecnologia desfazem os velhos mapas geopolíticos do planeta, urge que se reflita sobre os novos significados e alternativas para o desenvolvimento, especialmente nos países considerados emergentes. Este artigo se propõe a refletir sobre uma alternativa de desenvolvimento cujas bases constituem vocações insuspeitas do nosso país, especialmente da Região Nordeste: referimo-nos à criatividade e à inovação.

### 1. Os discursos sobre o desenvolvimento entre modernos e eternos

A citação com a qual abrimos este artigo é de Josué de Castro. Há 70 anos, o geógrafo pernambucano nos advertiu sobre a necessidade de repensar os significados do desenvolvimento no Brasil. E, de forma precoce ou quase profética, compreendeu a importância de um desenvolvimento baseado na territorialidade regional e na criatividade de suas populações.

Ao longo de sua vida, o economista Celso Furtado (2000, p. 46) também nos advertiu sobre a necessidade de ampliação das dimensões do desenvolvimento, alertando-nos acerca do reducionismo dos estudos relativos ao tema, quase sempre limitados aos processos acumulativos das forças produtivas.

[...] a acumulação é condição necessária, mas não suficiente, para obter o desenvolvimento das forças produtivas. Usar a acumulação para aumentar a eficácia do trabalho requer um prévio esforço de invenção ou o acesso a novas técnicas alhures inventadas. Portanto, o desenvolvimento é sempre tributário de uma atividade criadora.

Tanto Castro quanto Furtado enfatizaram no desenvolvimento sua natureza transformadora. Para ambos, a transformação social deveria ser fruto de um processo contínuo e dinâmico de fixação de objetivos e de adequação dos meios à sua consecução. Esse processo de adaptação e de eficácia entre meios e fins pressupõe necessariamente a capacidade humana de inovar, a qual não se limita ao mero domínio de técnicas de produção, mas que diz respeito, sobretudo, às opções que fazemos acerca de nossos modos de viver. Essas opções, por sua vez, são tributárias de nossos imaginários, nossos valores, nossas representações

sociais ou, ainda, de nossas expressões culturais. Como vemos, os modos de viver vão muito além das relações mercadológicas ou dos sistemas econômicos.

Josué de Castro e Celso Furtado ousaram enfrentar, ao longo do século XX, as grandes e perigosas ilusões construídas pelo mito do desenvolvimento. Seus discursos, por não serem modernos, são eternos. Mas sobre quais ilusões relativas ao desenvolvimento nos referimos? Para os discursos modernos, domina-se para transformar, acumula-se para enriquecer. Dessa forma, o desenvolvimento é associado ora às imagens do poder, ora aos determinismos culturais. Enquanto “ética do fazer”, constituída de apenas dois valores (um falso e um verdadeiro), o desenvolvimento foi reduzido a categorias meramente econômicas, que subestimaram, por exemplo, os papéis estratégicos da criatividade humana enquanto matriz produtora de novas tecnologias, assim como de novas éticas, socialidades e solidariedades. O pensamento binário esteve e, lamentavelmente, ainda se mantém presente em inúmeras interpretações sobre o desenvolvimento. O resultado é que a racionalidade do “terceiro excluído” acabou retirando das representações do desenvolvimento tudo aquilo que nele não se conseguia medir, tudo que nele fosse da ordem do evanescente ou do imaterial (Leitão, 2009, p. 26).

A esse respeito, em 1997, o editorial do *New York Times* (Rojas, 2004, p. 17) revelava a impotência do modelo desenvolvimentista moderno, referindo-se, especialmente, à América Latina:

Há poucos anos, apesar das advertências de numerosos economistas, políticos na América Latina e Washington afirmavam que o crescimento econômico sozinho ainda cuidaria dos latino-americanos mais pobres. Muitos acreditavam nisso, mas hoje já não o fazem. O crescimento foi demasiado lento e, na América Latina, que tem a maior brecha entre ricos e pobres, os benefícios foram para as mãos principalmente dos ricos. Compram-se telefones celulares em demasia e arroz insuficiente.

A metáfora e o paradoxo, apontados pelo editorial norte-americano entre o arroz e o celular, são absolutamente oportunos para o Brasil. Afinal, somos um país de contrastes avassaladores, particularmente no domínio da comunicação, pois somos “campeões” no consumo, mas não na produção de novas tecnologias. Nos municípios brasileiros, por exemplo, observa-se uma esmagadora presença de videolocadoras em detrimento de bibliotecas (IBGE, 2007), informação valiosa para um país que ainda subestima o peso da indústria criativa na formulação de políticas públicas para seu desenvolvimento.

No final do século XX, novas contribuições sobre o tema vêm relocalizar os debates sobre o desenvolvimento, que passa finalmente a se “culturalizar”, ampliando seus horizontes, aprofundando suas possibilidades, ganhando, enfim, maior visibilidade

e prestígio nos cenários nacional e internacional. Em 1999, o Fórum Desenvolvimento e Cultura, organizado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), agregou novos significados a essas duas expressões. A cultura passa a ser percebida como uma matriz dinâmica das formas de ser, estar, de se relacionar e de perceber o mundo (Leitão, 2007, p. 27). Desenvolver, nesse caso, não significaria somente construir obras de infraestrutura (tais como saneamento, estradas ou casas), mas passaria, sobretudo, a traduzir as reações e as intervenções dos indivíduos e das comunidades atingidos por esses benefícios, ou seja, a possibilidade de ampliar as interpretações acerca dos impactos (culturais, sociais, ambientais, entre outros) desses projetos nas comunidades e nas populações envolvidas. O presidente do Banco Mundial, James Wolfensohn, ratifica essa concepção, afirmando que “a autoconsciência e o orgulho que vêm da identidade cultural são uma parte essencial do empoderamento de comunidades para tomar em mãos seu próprio destino” (Wolfensohn, 2004 apud Rojas, 2004, p. 21). Depois de 15 anos de difusão e mediação do conceito de “desenvolvimento humano” por parte do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud), os governos latino-americanos começaram, enfim, a se dar conta de sua complexidade (Rojas, 2004, p. 25).

Em 2003, a Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (Cepal), o Pnud e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) apresentaram um extenso estudo econométrico sobre a América Latina, com as seguintes conclusões (Rojas, 2004, p. 27):

1. O crescimento econômico tende a concentrar riqueza;
2. A redução das desigualdades é um mecanismo mais efetivo para a redução da pobreza que o crescimento econômico;
3. Os elevados níveis de desigualdade da América Latina são um obstáculo para o logro de um crescimento mais dinâmico;
4. A desigualdade social, característica da América Latina, mostra uma grande persistência.

Essas conclusões são lapidares e incitam à revisão de mentalidades sobre o desenvolvimento, especialmente nos campos científico e político, fruto da própria decadência de um modelo cujos resultados somente reforçaram o abismo entre ricos e pobres, especialmente, nos países periféricos. Apesar das políticas sociais dos últimos governos, o Brasil continua sendo o campeão mundial em desigualdade social. Esse dado corrobora o cenário de “não desenvolvimento/desenvolvimento concentrador” hoje presente na maior parte dos países do planeta. Nossa mão de obra barata associada à abundância de matérias-primas, que já foi considerada um “atrativo” para investimento estrangeiro, hoje revela as fragilidades de uma concepção de desenvolvimento que, decididamente, não produzirá prosperidade nacional. Seremos, enfim, capazes de apostar em novas formas de produção, em novos insumos, em novas profissões, em novos modos de viver?

Em um mundo não linear, não há como mantermos a crença em causalidades lineares nem há como encorajarmos “esperanças evolucionistas” entre povos considerados “subdesenvolvidos”. É o que afirma Rivero (2002, p. 133) acerca das chamadas economias nacionais inviáveis (ENIs):

Os países subdesenvolvidos, que representam 75% da humanidade (4,8 bilhões de habitantes), têm apenas 7% dos cientistas e engenheiros do mundo, fazem menos de 2% do investimento mundial em pesquisa e desenvolvimento e produzem apenas 3% do software [...] metade deste minguaço artesanal científico-tecnológico encontra-se concentrado em poucos países, como Cingapura, Hong-Kong [sic], Malásia, Taiwan, China, Índia e, em menor grau, Brasil.

Enquanto a demanda mundial de produtos e serviços tecnológicos aumenta 15% ao ano, a demanda de matérias-primas não chega a 3%, com tendência ainda ao declínio (Rivero, 2002, p. 133-134). Esses dados são reveladores, pois apontam para a força econômica da criatividade, que, por sua vez, pode se transformar em inovação.

E o que dizer do Nordeste brasileiro, que exemplifica historicamente o fracasso do mito do desenvolvimento? Rojas (2004, p. 9) afirma que alguns analistas chegaram a sustentar “[...] que o Nordeste é um verdadeiro ‘triângulo das bermudas’, onde toda tentativa para promover o desenvolvimento desaparece e onde o crescimento ‘não dá certo para o povo’”. Os projetos assistencialistas, as ajudas internacionais são filhas diletas do mito do desenvolvimento. A criação de instituições de fomento, de programas e projetos, a transferência de recursos, a doação de equipamentos se mesclam com os sistemas oligárquicos locais, que, em suas esferas política, social e econômica, vêm demonstrando, ao longo do tempo, capacidade de adaptação, renovação e continuidade. São exatamente esses sistemas oligárquicos que se nutrem do “não desenvolvimento” das regiões mais pobres do país, do Nordeste “sem saída”.

Barbero define quatro forças que impulsionam o desenvolvimento: a organização flexível da produção; a difusão das inovações e do conhecimento; a mudança e a adaptação das instituições; e o desenvolvimento urbano do território (Rojas, 2004, p. 22). A interação entre essas forças produziria a necessária sinergia capaz de alavancar um desenvolvimento endógeno, capaz de nos fazer compreender os processos sociais que fundamentam os processos de acumulação econômica. O desenvolvimento endógeno permitiria às regiões pobres e desiguais, como é o caso do Nordeste brasileiro, uma nova alternativa de crescimento econômico, não mais construído de fora para dentro, mas resultado de uma dinâmica econômica local capaz de dialogar com o mundo. Ao mesmo tempo, esse desenvolvimento se fundamentaria em profundas raízes culturais, pois valorizaria éticas, socialidades e expressões culturais locais, necessárias, por sua vez, à consolidação de práticas

cooperativas, ao crescimento da confiança entre indivíduos e grupos, além da proteção ao patrimônio cultural e ambiental dos territórios envolvidos.

No entanto, muitos técnicos, gestores públicos, intelectuais e, particularmente, políticos, mesmo diante do fracasso de projetos de transformação estrutural, ainda se mantêm reféns da mesma mentalidade positivista e da mesma lógica binária e, por isso, continuam buscando construir relações de causa e efeito, tanto em seus discursos acerca do desenvolvimento quanto em suas retóricas sobre a exclusão social. As novas tendências acerca do desenvolvimento, hoje disseminadas pelos organismos nacionais e internacionais de pesquisa econômica, lamentavelmente ainda não encontraram a necessária acolhida entre os governos das regiões oprimidas economicamente. São esses governos que necessitariam urgentemente formular políticas e programas frutos de uma concepção do desenvolvimento. No entanto, o Nordeste brasileiro ainda não conseguiu ser percebido por seus governantes enquanto “região criativa”, capaz de ousar construir, em razão de suas próprias características culturais, novas alternativas para seu próprio desenvolvimento.

Em meados de 2009, o ex-ministro Roberto Mangabeira Unger realizou algumas palestras no Nordeste brasileiro levantando essa discussão. Em seu discurso, afirmava que, além dos projetos infraestruturais (como as rodovias, os portos, os aeroportos, as refinarias), seria oportuno agregar às políticas estaduais de desenvolvimento programas de fomento à criatividade e à inovação, hoje presentes em vários continentes. Unger, em sua passagem pelo Ceará, afirmava que o Nordeste brasileiro poderia ser uma “China”, referindo-se à “China Criativa”, que tem se destacado no planeta pelo desenvolvimento de tecnologias voltadas para projetos inovadores. O ministro conclamava os governadores nordestinos a aderir a uma nova alternativa de desenvolvimento, baseada na economia criativa.

Ora, a Região Nordeste é reconhecida nacionalmente enquanto celeiro da criatividade brasileira. Seu potencial turístico, seu empreendedorismo no setor tecnológico, a riqueza e a diversidade de seu patrimônio material e imaterial exemplificam essa criatividade. Ironicamente, os governos não transformam essa criatividade em ativos estratégicos para suas economias e, desse modo, a região continua a ser reconhecida por seus baixos índices de desenvolvimento humano. A vocação da Região Nordeste para a produção de bens e serviços criativos não deveria ser reconhecida pelo Estado, concretizando-se em políticas e programas de fomento a essa nova economia?

## 2. Indústrias criativas: uma alternativa para o desenvolvimento regional

O tema “indústrias criativas” está no foco das discussões de órgãos e comunidades internacionais nos últimos anos, sendo destacado como estratégico

para o crescimento e o desenvolvimento econômico e social de países desenvolvidos e em desenvolvimento, seja por meio da geração de emprego e renda, seja por meio da promoção da inclusão social, da diversidade cultural ou do desenvolvimento humano. Dessa forma, segundo a Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad) (2008, p. 4), as indústrias criativas podem ser assim definidas:

[...] os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que usam a criatividade e o capital intelectual como principais insumos. Elas compreendem um conjunto de atividades baseadas no conhecimento e que produzem bens tangíveis e intangíveis, intelectuais ou artísticos, com conteúdo criativo, valor econômico e voltados para o mercado.

Os bens e serviços criativos são resultantes da interação existente entre aspectos econômicos, culturais, sociais e tecnológicos. No período de 2000 a 2005, esses bens e serviços tiveram um incremento médio de 8,7% no comércio internacional, totalizando uma movimentação financeira mundial de 424,4 bilhões de dólares em 2005 (Unctad, 2008). No entanto, apesar de seu efetivo potencial de crescimento, alguns obstáculos vêm impedindo sua expansão: a baixa disponibilidade de recursos financeiros para o financiamento de negócios dessa natureza; o baixo investimento em capacitação dos agentes atuantes na cadeia produtiva dessas indústrias, agentes cuja atuação exige visão de mercado, de gestão de negócios e de conhecimentos técnicos e artísticos; pouca infraestrutura no que se refere à distribuição e à difusão dos bens e serviços.

Também o Brasil, reconhecido por sua diversidade cultural e seu potencial criativo, sofre com todos esses obstáculos. Isso ocorre em razão da ausência de formulação e implementação de políticas públicas de fomento à economia criativa, que promovam um choque de oferta a partir, por exemplo, do apoio à profissionalização desses novos negócios, estruturação de infraestrutura para a circulação e a difusão de bens e serviços criativos, além da concessão de crédito como apoio ao investimento no setor.

Por outro lado, os indicadores do consumo cultural brasileiro, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2007), evidenciam a necessidade premente de investimento nesse setor. Conforme pode ser observado a seguir, a população brasileira é acometida por um grave déficit no que se refere ao acesso a bens e serviços culturais, exemplificado pelo dado contraditório de que, enquanto mais de 90% dos municípios não possuem salas de cinema, teatro, museus e espaços culturais multiúso, a média brasileira de despesa mensal com cultura por família é de 4,4% do total de rendimentos, acima da educação (3,5%), não variando em função da classe social, ocupando a sexta posição nos gastos mensais da família brasileira. Vale salientar a existência de uma extrema

dependência por parte dos produtos e serviços criativos brasileiros do patrocínio público, demonstrando a ausência de um desenvolvimento sustentável das atividades criativas e, por conseguinte, dos negócios a elas relacionados.

O desafio que se impõe aos governos e às agências de fomento, especialmente no Brasil, é ampliar seu campo de pesquisas, produzir dados confiáveis, construir sistemas de informação, a partir dos quais possamos identificar comportamentos e práticas que nos permitirão compreender as inúmeras transformações sociais em nosso país.

O secretariado da Unctad (2008) vem afirmando que a economia criativa está em franca expansão, garantindo:

- promoção e apoio à criação de novos negócios, trabalho e renda no campo das indústrias criativas;
- promoção do fortalecimento de micro, pequenas e médias empresas do setor;
- efetivação de mecanismos direcionados à consolidação institucional de instrumentos regulamentares;
- apoio à alavancagem da performance exportadora;
- apoio à maior circulação e distribuição de produtos e serviços;
- ampliação de profissionais capacitados para a gestão, o empreendedorismo e a produção;
- desconcentração regional na distribuição de recursos, promovendo maior acesso a linhas de financiamento (incluindo o microcrédito);
- geração de conhecimento e disseminação de informação;
- ampliação do consumo.

O comércio é o componente-chave nesse modelo porque, em anos recentes, as indústrias criativas têm estado entre os mais dinâmicos setores no sistema de comércio global. As taxas de crescimento médio estão sendo alavancadas de modo mais rápido do que aquelas relativas aos outros serviços mais convencionais. Enquanto a taxa de crescimento de exportações mundiais totais elevou-se em 12%, no período de 2000 a 2005, a performance dos serviços criativos demonstrou dinamismo no mercado mundial, com um incremento médio de 8,7% no comércio internacional de

bens e serviços. Apesar desses números, os índices relacionados ao fluxo comercial são variáveis e sazonais, em razão de uma falta de padronização dos indicadores oficiais, o que impossibilita análises comparativas mais aprofundadas em nível global, dificultando a sinergia dos modelos desenvolvidos nos diversos países. Essa ausência de indicadores internacionais consistentes, quantitativos e comparáveis para mapear e medir o impacto econômico, social e cultural das indústrias criativas faz com que as análises dessa economia se baseiem em meras análises de tendências.

Dessa forma, o debate internacional acerca de novas alternativas de desenvolvimento é resultante da combinação de uma série de fatores, entre os quais merecem ser ressaltados (Boisier, 2004):

- As novas formas de produzir e comercializar bens e serviços, graças à revolução dos transportes e da telemática, o que possibilitou substituir o sistema produtivo baseado em grandes plantas industriais e cadeias produtivas verticalizadas situadas em um espaço nacional por organizações operando em rede, situadas em diferentes países e formando cadeias produtivas e comerciais globalizadas;
- A homogeneização de padrões culturais e de consumo, em escala global, o que, de um lado, reforça o consumo de um conjunto de bens e serviços e, de outro, cria uma preocupação cada vez maior com a afirmação de identidades culturais como forma de resistência à crescente homogeneização, incentivando o pluralismo e o direito à diferença;
- A compreensão de que a melhoria da qualidade de vida se traduz não apenas no crescimento da oferta de bens materiais, mas também na ampliação das oportunidades de realização pessoal e coletiva, na redução das desigualdades sociais e no respeito ao meio ambiente;
- A convicção de que o desenvolvimento é um tema que diz respeito a toda a comunidade, e não apenas a um grupo seleto de técnicos e dirigentes situados nos escalões mais altos de governo e de que só haverá desenvolvimento sustentável e capaz de integrar crescimento econômico com bem-estar individual e social se houver a democratização das decisões e das políticas.

Todos esses fatores acabam por produzir uma concepção de desenvolvimento que realça o papel decisivo das cidades e das regiões, pois é nelas que vive a maior parte da população mundial e será em seu entorno que as pessoas e as coletividades poderão concretizar seus anseios de melhores condições de habitar e viver. As cidades e regiões vêm se transformando em atores estratégicos, passando a competir por investimentos e por participação no mercado global.

Toda precaução é necessária para evitar conclusões equivocadas, fruto de meras análises estatísticas. É óbvio que analisar apenas alguns indicadores da economia criativa não nos permite compreender toda a sua potencialidade, pois grande parte dessa economia é informal. Se de um lado a maior parte das contribuições das organizações artísticas e criativas se origina de direitos autorais, licenças, vendas e distribuição de conteúdos criativos digitalizados (pelos quais os dados são categorizados e comparados, permitindo análises confiáveis em nível global), de outro temos de enfrentar o desafio de construir novas metodologias que nos permitam conhecer e dominar o universo da criatividade humana, que, em muitos de seus domínios, ainda permanece inexplorado.

No XX Fórum Nacional, ocorrido em 2008 em São Paulo, a criatividade brasileira, resultante tanto de externalidades positivas quanto de sua diversidade cultural, foi reconhecida como patrimônio intangível a ser reforçado e potencializado por uma política de inovação e de investimento na economia do conhecimento. Essa potencialização criativa para o desenvolvimento parte de uma compreensão integrada das relações socioeconômicas entre os agentes – públicos e privados – desses novos mercados.

### 3. Programa Nordeste Criativo: uma proposta de fomento à economia criativa

O Programa Nordeste Criativo tem por objetivo criar estratégias de fomento às indústrias criativas da Região Nordeste, por meio da criação, da implementação e do desenvolvimento de dois projetos:

- o Observatório das Indústrias Criativas do Nordeste (OICNE), para o desenvolvimento de pesquisas de mapeamento da oferta e do consumo relativos à economia criativa, além da geração de conhecimento relativo aos mercados e às tendências desse segmento econômico;
- o Birô de Negócios Criativos (BNC), para a estruturação de ambientes de promoção e fortalecimento da cadeia produtiva das indústrias criativas destinados a contribuir para o fomento de empreendimentos criativos sustentáveis.

Os objetivos específicos foram construídos a partir de cada projeto constitutivo do Programa Nordeste Criativo.

#### 3.1. Uma metodologia para o fomento da economia criativa no Nordeste brasileiro

Poucas são as pesquisas, especialmente no Brasil, relativas às indústrias criativas. Por isso, o país se ressentia de um aprofundamento metodológico capaz de produzir informação e conhecimento nessa área, tratando-a, por conseguinte, como

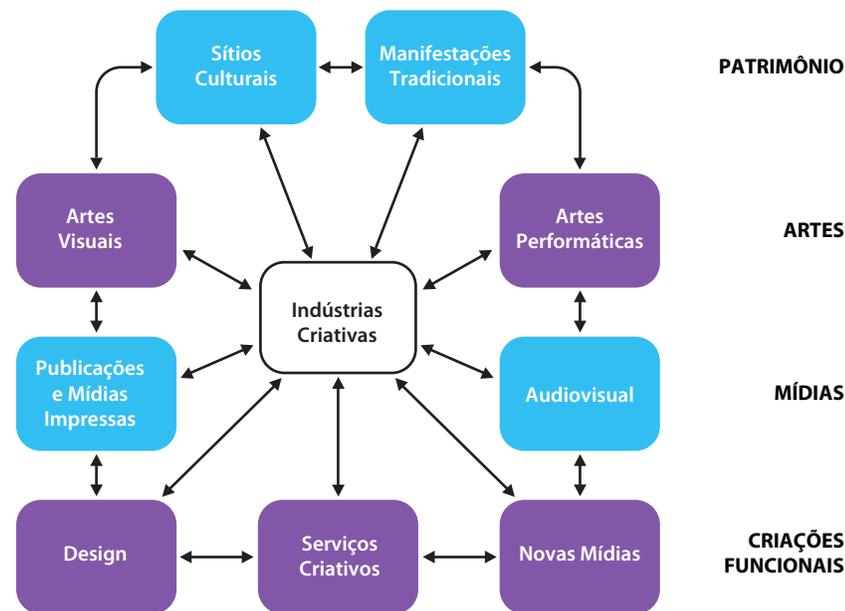
uma estratégia significativa de desenvolvimento. Nesse sentido, propomos no Programa Nordeste Criativo uma metodologia que, de um lado, define conceitos e classificações acerca das indústrias criativas e, de outro, propõe estratégias para a pesquisa de campo a partir desse referencial teórico.

Para tanto, tomamos a classificação das indústrias criativas proposta pelo relatório da Unctad (2008), além dos conceitos, por nós elaborados, de “território criativo” e “bacia criativa”.

### 3.1.1. O que pesquisar? Da definição e da classificação das indústrias e das bacias criativas como fundamentos conceituais dos projetos do Observatório das Indústrias Criativas e do Birô de Negócios Criativos

Segundo o Relatório de Economia Criativa 2008 (Unctad, 2008), a economia criativa se constitui a partir de nove indústrias discriminadas em quatro categorias, conforme pode ser observado na Figura 1, a seguir:

Figura 1 – Classificação das indústrias criativas



Fonte: autores, 2009, com base no Relatório da Unctad 2008.

- **Patrimônio** – Sítios culturais (arqueológicos, museus, bibliotecas e galerias) e manifestações tradicionais (arte popular, artesanato, festivais e celebrações).

- **Artes** – Artes visuais (pintura, escultura e fotografia) e artes performáticas (teatro, música, circo e dança).

- **Mídias** – Publicações e mídias impressas (livros, jornais e revistas) e audiovisual (cinema, televisão e rádio).

- **Criações funcionais** – Design (interior, gráfico, moda, joias e brinquedos), serviços criativos (arquitetura, publicidade, P&D criativos, lazer e entretenimento) e novas mídias (softwares, jogos eletrônicos e conteúdos criativos digitais).

### 3.1.2. Onde pesquisar?

Chamamos, num primeiro momento, de bacia criativa a unidade territorial na qual criatividade, éticas e estéticas se entrelaçam para produzir vivências e sobrevivências humanas. Numa perspectiva mais objetiva, uma bacia criativa constituiria um espaço privilegiado de articulação entre cultura, ciência e tecnologia e meio ambiente para o desenvolvimento local/regional. A bacia criativa representaria, enfim, o locus fundamental do encontro entre o saber e o fazer cultural, tecnológico e ambiental, o que lhe confere características, identificações e sinergias próprias. Ela toma, de um lado, a metáfora das “bacias hidrográficas” quando se refere aos inúmeros afluentes que desembocam em um grande leito que orienta e dá forma ao fluxo criativo de um território; de outro, a das “bacias semânticas”, espécie de reservatório primordial que nutre o imaginário das gentes. Reunindo-se as duas imagens, poderíamos dizer que as bacias criativas podem ser reconhecidas enquanto conjuntos relevantes de afluentes de nossa produção cultural, tecnológica e ambiental que vêm desaguar no grande rio da diversidade criativa brasileira.

Para propormos uma nova cartografia nordestina, por meio da identificação das bacias criativas, necessitamos, em um primeiro momento, definir alguns referenciais teóricos que sustentarão a pesquisa. O conceito de campo de Bourdieu (enquanto espaço social autônomo de produção, constituído de relações objetivas) é fundamental para o conceito de bacia criativa. Desse modo, uma bacia criativa, enquanto reservatório, simboliza o encontro entre vários afluentes, os diversos campos, os quais possuem propriedades e lógicas específicas:

Compreender a gênese social de um campo, e apreender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo

que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir (Bourdieu, 2009, p. 69).

Uma bacia criativa, enquanto locus de criação, distribuição e consumo/fruição de produtos ao mesmo tempo econômicos e simbólicos, abrigará, em cada um dos campos que a compõem, estratégias de operação diversas, em razão dos diferentes interesses associados às posições dos diversos atores nos mesmos.

Como, então, poderíamos identificar as bacias criativas no Nordeste brasileiro? Partimos da mesma referência cartográfica proposta pelo Ministério da Integração Nacional, quando define sub-regiões com diferentes graus de dinamismo, níveis de renda, relações de trabalho e índices de qualidade de vida. As informações apresentadas na Política Nacional de Desenvolvimento Regional (PNDR) mostram as diferenças marcantes na dinâmica das economias sub-regionais do Nordeste.

A delimitação territorial considerada no Plano Estratégico de Desenvolvimento Sustentável do Nordeste (PNDE) (Ministério da Integração Nacional, 2006) compreende diferentes sub-regiões de planejamento (áreas-programa) e centros urbanos articuladores das redes de infraestrutura, dos circuitos econômicos e dos sistemas hierarquizados de serviços públicos: Meio-Norte, Sertão Norte, Ribeira do São Francisco, Sertão Sul, Litorânea Norte, Litorânea Leste, Litorânea Sul e Cerrados. Essas sub-regiões de planejamento correspondem a áreas de atuação da Agência de Desenvolvimento do Nordeste (Adene) (Bandeira, 2004) que foram identificadas pelos critérios de localização geográfica e pela problemática econômica e social (refletida na renda domiciliar por habitante e na taxa de crescimento do PIB). As mesmas são articuladas pela rede de cidades, em cujas áreas de influência estão contidas. A caracterização das sub-regiões inclui também categorias relativas ao Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), ao Produto Interno Bruto (PIB), a atividades econômicas predominantes (cadeias e arranjos produtivos) e condições naturais.

Partindo-se das variáveis propostas pelo Ministério da Integração Nacional (Bandeira, 2004), acrescentamos novas variáveis à nossa pesquisa, as quais nos permitirão definir o que denominamos territórios criativos:

- densidade populacional (hab/km<sup>2</sup>);
- densidade de produção, ou circulação, ou consumo de bens e serviços criativos (festivals, mostras, festas, feiras, sítios culturais/naturais, grupos artísticos, atividades artesanais, atividades turísticas, serviços criativos etc.);

- densidade institucional (educacional e de governança); e
- densidade socioeconômica.

Denominamos territórios criativos os territórios que abrigam possíveis bacias criativas, ou seja, constituem os loci privilegiados de produção, difusão, distribuição e consumo de bens e serviços criativos. Neles serão identificadas as cadeias produtivas dessa economia (empresas, empreendimentos), os profissionais, os órgãos políticos e de fomento, os canais de difusão e distribuição, assim como os consumidores de bens e serviços criativos. Elegemos, no Nordeste brasileiro, com base numa primeira pesquisa exploratória, dez territórios criativos, a partir dos quais esboçaremos o design das respectivas bacias criativas. A identificação desses territórios se deu a partir do levantamento de dados secundários, ressaltando-se a consulta aos institutos de pesquisa dos estados nordestinos (IBGE, 2007; MinC, 2009), entre outros sites, periódicos e informativos de natureza socioeconômica.

O mapeamento dos territórios criativos, ou das sub-regiões evidenciadas como polos irradiadores criativos, nos levará a delimitar as bacias criativas, assim categorizados:

- sub-regiões urbanas/metropolitanas (cidades/macroterritórios): definidos prioritariamente a partir da sinergia entre municípios;
- sub-regiões interestaduais: definidos prioritariamente a partir da sinergia entre estados.

### 3.1.3. O projeto do Observatório das Indústrias Criativas do Nordeste

#### 3.1.3.1. As diretrizes do OICNE

A arquitetura e o funcionamento do OICNE devem levar em conta sua natureza interdisciplinar, a necessidade de manutenção de um caráter plural em suas bases conceituais e em suas referências espaciais e temporais. Além da produção de conhecimento, o OICNE deve estar comprometido com a democratização do conhecimento e da informação para produzir a inclusão. Desse modo, deve primar pela transparência e pela acessibilidade de seus meios e métodos. Barros (2007) propõe algumas reflexões sobre os observatórios, enfatizando os seguintes aspectos:

#### 3.1.3.2. O objeto

A economia criativa deve ser compreendida em toda a sua diversidade e dinamismo; daí a necessidade de criação de novas tipologias fruto do cruzamento entre produtos e serviços, novos modelos de criação e consumo, tão presentes

hoje nas grandes cidades e nas regiões metropolitanas. Além da economia formal, tão característica da economia criativa, é necessário que o observatório dê visibilidade a novas experiências criativas quase sempre invisíveis nas pesquisas tradicionais. Ao pesquisar a economia criativa no Nordeste brasileiro, o OICNE parte das seguintes categorias: os arranjos produtivos (voltados para a articulação, a interação e a cooperação entre diferentes atores sociais); as cadeias produtivas (voltadas para a produção e a comercialização de produtos e serviços criativos); e o campo (espaço definido por sua estruturação segundo suas próprias leis de funcionamento e suas próprias relações de força).

### 3.1.3.3. Operacionalização do OICNE

Propomos a realização de uma primeira atividade de investigação do observatório, qual seja, a realização de um estudo para a realização de uma cartografia das bacias criativas do Nordeste. Esse estudo permitirá um conhecimento mais preciso da dinâmica dos agentes das indústrias criativas do Nordeste, considerando-se tanto a oferta quanto o consumo de bens e serviços dessa economia. Suas etapas são descritas a seguir:

- Etapa 1 – Planejamento da pesquisa
- Etapa 2 – Realização e supervisão geral da pesquisa de campo
- Etapa 3 – Compilação e tabulação dos dados coletados
- Etapa 4 – Análise dos resultados
- Etapa 5 – Elaboração dos produtos da pesquisa

### 3.1.4. O projeto do Birô de Negócios Criativos

O Birô de Negócios Criativos é um braço de formação profissional e empreendedora para a economia criativa das bacias criativas nordestinas.

#### 3.1.4.1. Linhas de atuação dos birôs

- Empreendedorismo e gestão criativa
- Articulações institucionais
- Difusão e circulação de produtos e serviços criativos
- Disseminação de informações relativas às indústrias criativas

### Considerações finais

Iniciamos nosso artigo citando Josué de Castro e seu sonho de independência econômica para o Brasil. Para Castro, essa independência é tributária de uma política consciente, capaz de corresponder às aspirações regionais do povo brasileiro. Em tempos midiáticos, em que se desmoraliza o Estado diante das “forças” do mercado, vale refletir sobre as palavras de Souza (2009):

Como a recente crise mundial mostrou sobejamente (já nos esquecemos dela?), a corrupção é endêmica tanto no mercado quanto no Estado em qualquer latitude do globo. A mitigação da corrupção em qualquer esfera da vida ocorre quando os mecanismos de controle ganham eficiência. A leitura seletiva do Estado como ineficiente e corrupto e do mercado como pura virtude esconde a ambiguidade constitutiva dessas duas instituições que podem servir ao bem ou ao mal conforme seu uso. Por que a “dramatização” cotidiana mil vezes repetida de justamente essa visão distorcida do mundo? A meu ver porque ela é o núcleo mesmo da violência simbólica – aquele tipo de violência que não “aparece” como violência – que torna possível a manutenção e a reprodução continuada no tempo da sociedade complexa mais desigual e injusta do planeta.

Resgatemos, pois, os valores essenciais do Estado e repolitizemos nossos discursos. Nós nos referimos aqui à política que estimula o reencantamento e que produz solidariedades. Também nos referimos ao Estado que é capaz de verdadeiramente ver, ouvir e captar os desejos, os talentos e as necessidades dos brasileiros, e por isso possuiria legitimidade para liderar a formulação de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento.

Ao percorrermos o pensamento social brasileiro, observamos que a imensidão de nosso território é quase sempre considerada um obstáculo ao nosso desenvolvimento. As regiões Norte e Nordeste representam para o imaginário de nossas elites o país ingovernável, o objeto de nossos constrangimentos históricos, de nossas maiores mazelas sociais. As narrativas de brasilidade têm produzido, historicamente, representações negativas sobre os sertões, percebidos ora como desertos, ora como espaços produtores de desagregação, atraso e inviabilidade para o país. De um lado, os sertões parecem desmoralizar as tarefas da República, de outro, não suscitam os interesses do mercado.

Por outro lado, no litoral serão produzidos os discursos dominantes sobre a nacionalidade brasileira, discursos historicamente fundadores das oposições entre o arcaísmo do sertão e o progresso da costa. Todas essas construções acerca do Nordeste brasileiro não são ingênuas, mas representam interpretações interes-

sadas na manutenção de uma nação desigual marcada pelos contrastes avassaladores entre indivíduos, comunidades, cidades e regiões.

O Programa Nordeste Criativo vem contribuir para a construção de um novo pensamento sobre o Nordeste brasileiro. De um lado, a criação de um Observatório das Indústrias Criativas se propõe a identificar nosso manancial criativo; de outro, os Birôs de Negócios Criativos objetivam consolidar as cadeias produtivas da criatividade, enfatizando a profissionalização de empreendedores, a formação de gestores, a construção de novas habilidades e competências para os atores do campo criativo. Trata-se enfim de construir e consolidar uma nova cidadania pelo viés da criatividade. Esse é o desafio.

Gostaríamos, por último, de ressaltar o significado original do conceito de bacia criativa para o redesenho territorial do Nordeste. A partir da identificação das bacias criativas nordestinas poderemos antever novas e frutíferas aproximações entre os sertões e o litoral, uma espécie de junção de partes antes desamarradas (Vidal; Souza, 1997, p. 103), de uma reconciliação entre realidades conflitantes. As diversas expressões de criatividade presentes nas bacias criativas nordestinas permitirão o surgimento de novas representações capazes de fundir o contemporâneo e o tradicional, invocando e provocando o aparecimento de novas fronteiras, deixando, enfim, para trás a velha geografia que sempre separou, no imaginário brasileiro, o mar do sertão.

144

## Referências

BANDEIRA, P.S. *As mesorregiões no contexto da nova política federal de desenvolvimento regional: considerações sobre aspectos institucionais e organizacionais*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional, 2004.

BARROS, J.M. Observatório da cultura: entre o óbvio e o urgente. In: *Observatório Itaú Cultural*, n. 2, mai/ago. 2007. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 59-65.

BOISIER, S. E se o desenvolvimento fosse uma emergência sistêmica? In: ROJAS, P.A.V. *Desenvolvimento endógeno: um novo paradigma para a gestão local e regional*. Fortaleza: IADH, 2004.

BOURDIEU, P. *Poder simbólico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Caderno "Diretrizes Gerais para o Plano Nacional de Cultura"*. 2. ed. Brasília: MinC, 2008.

\_\_\_\_\_. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: MinC, 2009.

\_\_\_\_\_. Ministério da Integração Nacional. Agência de Desenvolvimento do Nordeste – Adene. *Plano Estratégico de Desenvolvimento Sustentável do Nordeste – Desafios e possibilidades para o Nordeste do século XXI: versão para discussão*. Recife: Adene: SDR/DPR/SDR, 2006. Disponível em: <<http://integracao.gov.br/desenvolvimentoregional/publicacoes/pdne.asp>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

CASTRO, J. de. *Documentário do Nordeste*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

FURTADO, C. *Introdução ao desenvolvimento: enfoque histórico-estrutural*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007.

\_\_\_\_\_. Noções básicas de cartografia. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual\\_nocoas/indice.htm](http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/cartografia/manual_nocoas/indice.htm)>. Acesso em 8 de set. 2009.

LEITÃO, C.S. Por um pensamento complexo acerca de cultura e desenvolvimento. In: *O Público e o Privado*, Fortaleza, ano 5, n. 9, jan.-jun. 2007, p. 23-32.

\_\_\_\_\_. *Cultura e municipalização*. Salvador: Secretaria de Cultura, Fundação Pedro Calmon, 2009.

LUSTOSA DA COSTA, F. *Plano de ação da bacia cultural do Araripe para o desenvolvimento regional*. Fortaleza: Secult, 2006.

RIVERO, O. de. *O mito do desenvolvimento: os países inviáveis no século XXI*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROJAS, P.A.V. *Desenvolvimento endógeno: um paradigma para gestão local e regional*. Fortaleza: IADH, 2004.

SOUZA, J. de. O estado de todas as culpas. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2009. Caderno Aliás. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos,o-estado-de-todas-as-culpas,430094,0.htm>>. Acesso em 8 set. 2009.

VIDAL E SOUZA, C. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.

UNITED NATIONS CONFERENCE ON TRADE AND DEVELOPMENT – UNCTAD. *Creative Industries Report 2008*. Disponível em: <[http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer\\_en.pdf](http://www.unctad.org/en/docs/ditc20082cer_en.pdf)>. Acesso em: set. 2009.

145

**Ficha técnica****Publicado por**

Observatório Itaú Cultural  
Fundação Casa de Rui Barbosa

**Organização e idealização**

Lia Calabre

**Organização do material**

Josiane Mozer

**Apresentação**

Lia Calabre

**Produção editorial**

Caio Camargo

**Revisão de texto**

Rachel Reis

**Projeto gráfico**

Luciana Orvat

**Diagramação**

Ricardo Daros  
Luciana Orvat

# POLÍTICAS CULTURAIS:

## REFLEXÕES SOBRE GESTÃO, PROCESSOS PARTICIPATIVOS e DESENVOLVIMENTO

Os seminários anuais sobre políticas culturais realizados pela Fundação Casa de Rui Barbosa desde 2006 vêm se tornando uma referência para aqueles que estudam ou atuam na área da cultura. Podemos inferir que tal fato deva ocorrer pela natureza múltipla do evento, que reúne e coloca em diálogo estudiosos, gestores, militantes e artistas, seja como público, seja como palestrantes.

Em 2008, o evento passou a contar com a parceria do Observatório Itaú Cultural, fato que nos permitiu a realização da publicação dos trabalhos apresentados nos seminários de 2008 e os de 2009 nesta presente edição.

Este material que agora chega ao público é fruto do encontro realizado em 23, 24 e 25 de setembro de 2009 com o objetivo de divulgar trabalhos e promover debates no campo das ações políticas, dos planos de cultura, das informações, dos indicadores, da gestão cultural e do desenvolvimento. O encontro foi composto de sessões de conferências e palestras, das quais parte dos trabalhos apresentados integra esta publicação. Nesse encontro contamos também com a participação de estudiosos latino-americanos. Dentro de um processo constante de renovação dos seminários, a ideia que se instaura é ampliarmos também os diálogos e os debates entre pesquisadores brasileiros e da América Latina.

EDIÇÕES  Casa de Rui Barbosa

Itaú Cultural  
**ISO 9001**  
ADMINISTRAÇÃO DE VERBAS



MINISTÉRIO DA CULTURA

**Itaú**  
cultural