

COLEÇÃO CULTURA E PENSAMENTO

Políticas para as artes

Anita Simis
Gisele Nussbaumer
Kennedy Piau Ferreira
(ORGANIZADORES)



Políticas para as artes

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

CULT- CENTRO DE ESTUDOS
MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

Coordenação

Leonardo Costa

Vice coordenação

Renata Rocha



MINISTÉRIO DA CULTURA

Presidente da República

Michel Miguel Temer

Ministro de Estado da Cultura

Sergio Henrique Sá Leitão

Chefe de Gabinete

Claudia Maria Mendes de Almeida Pedrozo

Secretária-Executiva

Mariana Ribas

*Secretaria de Articulação e Desenvolvimento
Institucional, substituta*

Magali G. de M. Moura

*Diretora do Departamento de
Desenvolvimento Institucional*

Claudia de Oliveira Cabral Santos

*Coordenadora do Programa Nacional de
Formação de Gestores*

Luisa Coelho Netto Galiza

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

Presidente

Marta de Senna

Diretor Executivo

Marcelo Viana Estevão de Moraes

Diretor do Centro de Pesquisa

Antonio Herculano Lopes

*Chefe do Setor de Pesquisa em Políticas
Culturais*

Lia Calabre

Chefe substituto

Alexandre Domingues

COLEÇÃO CULTURA E PENSAMENTO

Anita Simis
Gisele Nussbaumer
Kennedy Piau Ferreira
(ORGANIZADORES)

Políticas para as artes

VOLUME 3

Salvador
EDUFBA
2018

2018, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.

Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa

Gabriel Cayres

Projeto Gráfico

Lúcia Valeska Sokolowicz

Editoração

Maria Tarrafa

Revisão e Normalização

Flávia Rosa

Susane Barros

Sistema de Bibliotecas - SIBI/UFBA

Políticas culturais para as artes / Anita Simis, Gisele Nussbaumer, Kennedy Piau Ferreira, (organizadores). – Salvador: EDUFBA, 2018.
242 p. (Cultura e pensamento; 3).

ISBN: 978-85-232-1681-8

Inclui bibliografia

1. Arte e Estado - Brasil. 2. Brasil - Política cultural. 3. Programa Cultura e Pensamento (Brasil). I. Ferreira, Kennedy Piau. II. Simis, Anita. III. Nussbaumer, Gisele.

CDD - 353.740981

Editora filiada à:



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Rua Barão de Jeremoabo s/n

Campus de Ondina – 40.170-115

Salvador – Bahia – Brasil

Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br – www.edufba.ufba.br

SUMÁRIO

- 7** APRESENTAÇÃO
Cultura e pensamento para o Brasil atual
Luana Vilutis / Antonio Albino Canelas Rubim
- 23** PREFÁCIO
Incentivos à produção de conhecimento na área das políticas públicas de cultura e da gestão: uma visada histórica das ações MinC
Lia Calabre
- 27** INTRODUÇÃO
Políticas para as artes: uma breve contextualização
Anita Simis / Gisele Nussbaumer / Kennedy Piau Ferreira
- 33** Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano
Maria Carolina Vasconcelos Oliveira
- 65** Retratos do mercado de trabalho artístico: música, atividade e precarização
Amanda P. Coutinho Cerqueira
- 89** Organização política na área da Dança: uma análise da participação social na construção de políticas públicas de cultura
Marcella Souza Carvalho

- 111** A linguagem literatura nas políticas públicas contemporâneas: para onde iria quando foi interrompida a Política Nacional das Artes (PNA)
Milena Britto
- 129** De bubuia no custo amazônico: cenas de políticas para as artes do Brasil
Eliana Bogéa, Paulo Nascimento
- 143** Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico
Igor Halter Andrade / Marcelo Conrado / Jonathan Ribeiro
- 157** Formação técnica como objeto de políticas para as artes: análise das repercussões de cursos profissionalizantes em dança e música na Bahia
Ivan Faria / Giuliana Kauark
- 179** Três movimentos da dança cênica no estado do Ceará: tempo e resistência por uma organização política
Rosa Primo Gadelha
- 199** Brasil e França: do acordo cinematográfico de 1969 ao audiovisual de 2017
Belisa Figueiró
- 217** A dramaturgia como parte da estratégia da política externa brasileira no período recente (2011-2016)
Leonardo Boy / Clarice Menezes
- 237** Sobre os organizadores
- 239** Sobre os autores

APRESENTAÇÃO

Cultura e pensamento para o Brasil atual

*Luana Vilutis*¹

*Antonio Albino Canelas Rubim*²

Uma política cultural sintonizada com a contemporaneidade deve se basear em um conceito amplo de cultura, conforme orientação assumida pelo Ministério da Cultura (MinC) desde a gestão do Ministro Gilberto Gil. Tal amplitude implica em políticas não apenas voltadas para artes e patrimônio, mas para uma larga diversidade de áreas culturais. O pensamento emerge como uma destas esferas. A compreensão que o pensamento passa a ser temática vital a ser incorporada por políticas culturais contemporâneas baliza a reativação pelo MinC do Programa Cultura e Pensamento em 2015.

¹ Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT-UFBA) e produtora executiva da Coleção Cultura e Pensamento.

² Pesquisador do CNPq e do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC-UFBA) e coordenador da Coleção Cultura e Pensamento.

O Programa abarca um conjunto múltiplo de atividades e envolve vários parceiros institucionais em cada uma de suas iniciativas. A Universidade Federal da Bahia (UFBA) é responsável pelo desenvolvimento de uma coleção de livros para promover a cultura e o pensamento crítico. Realizada pelo Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da UFBA, a Coleção Cultura e Pensamento busca estimular e dar vazão aos inúmeros estudos e pesquisas hoje realizados em todo o Brasil acerca do tema das políticas culturais, considerado essencial para o desenvolvimento da cultura, o aprimoramento das políticas culturais e o aprofundamento da democracia.

Quando foi criado pelo MinC em 2005, o Programa Cultura e Pensamento propunha refletir inventivamente sobre a própria cultura política do país. (GIL, 2006) Com a intenção de ampliar a discussão pública em torno de temas contemporâneos, o Programa iniciou com o ciclo de debates *Cultura e Pensamento em tempos de incerteza*. As temáticas que compuseram a trilogia de conferências foram “O silêncio dos intelectuais”, “O esquecimento da política” e “Mutações: novas configurações do mundo”. Os debates foram realizados em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador e Curitiba.

Em 2006, novos eixos temáticos foram incluídos nos editais que convocaram a sociedade a realizar seminários com temas diversos como biopolítica e tecnologias; populações e territórios; os usos e abusos do público e do privado na cultura política dos tempos atuais; e lógicas e alternativas para as dinâmicas culturais no centro da economia e da sociedade.

A terceira edição de editais do Programa Cultura e Pensamento ocorreu em 2009-2010 e foi voltada ao financiamento de debates e revistas de alcance nacional. Com ênfase na produção e circulação de revistas culturais independentes, foram selecionadas quatro revistas de pesquisa estética e reflexão crítica sobre a produção cultural brasileira contemporânea: *Babel* (Poesia); *Índio* (Cultura indígena); *Piseagrama* (Arte, Política e Cidades) e *Recibo* (Artes Visuais). Foram lançados seis núme-

ros de cada revista, com tiragem de dez mil exemplares cada. Ao todo, essa terceira edição do Programa Cultura e Pensamento contou com 240 mil revistas distribuídas gratuitamente em universidades, centros culturais, pontos de cultura e instituições diversas das cinco regiões do país.

Todas essas três edições do Programa foram realizadas pela Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (SPC/MinC) e a Fundação Casa de Rui Barbosa, e contaram com o patrocínio da Petrobras por meio de incentivo fiscal da Lei Rouanet. A interrupção do Programa em 2010 impediu o desenvolvimento dessas ações e o aprofundamento do debate crítico proposto anteriormente.

Em 2015, o MinC retoma o Programa Cultura e Pensamento com a intenção de articular uma rede de instituições e parceiros em um processo de reflexão e diálogo constantes em torno de grandes temas contemporâneos da cultura e das políticas culturais. O lançamento da retomada do Programa teve como pauta o debate sobre a crise de valores da sociedade brasileira e envolveu o conjunto dos parceiros do Programa. A perspectiva de articular diversos atores nessa iniciativa estava calçada na proposta original do Cultura e Pensamento de conectar a execução de ações públicas de cultura com a realização da disputa simbólica em torno da cultura. Aliar fomento a projetos com problematização do debate a respeito das políticas culturais foi visto nesse Programa como um caminho de aprimoramento da gestão pública da cultura de maneira participativa e democrática.

O papel da universidade pública nesse desafio é de extrema relevância. O Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura e o Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da UFBA são uma referência nacional de ensino, pesquisa e extensão na área de políticas culturais. Além de realizar regularmente há mais de 13 anos o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), organizam a Coleção CULT que conta hoje com 29 títulos de temas emergentes do campo cultural, lançados pela Editora da UFBA (EDUFBA). Como um projeto de extensão do CULT, o Cultura e Pensamento é considerado extremamente relevante por ser uma oportunidade de reforçar o sen-

tido público da universidade ao estimular a discussão política e social sobre o Brasil em uma perspectiva de promoção da cidadania cultural. Reconectar as políticas culturais com as universidades e com outras instituições de ensino é desafio fundamental para o aprofundamento da democracia, para a ampliação da liberdade de expressão. Fomentar o pensamento crítico também é uma forma de promover o caráter disruptivo e criativo da cultura e contribuir com a transformação de valores.

COLEÇÃO CULTURA E PENSAMENTO 2015

O Programa Cultura e Pensamento foi retomado em 2015 com a proposta de construir conexões entre diferentes saberes para fortalecer a cidadania, o respeito às diferenças e a democracia. Com a finalidade de promover a reflexão sobre as políticas culturais e a consciência dos direitos culturais, esta retomada do Programa buscou incentivar iniciativas da sociedade por meio de pesquisas, publicações, desenvolvimento de metodologias, congressos e eventos acadêmicos. Embora o Programa Cultura e Pensamento reúna sucessivas publicações ao longo de sua história, até o momento não existia uma coleção de livros e um compromisso continuado de produção e difusão do conhecimento na área das políticas culturais. Por iniciativa do CULT foi proposto à Secretaria de Políticas Culturais (SPC/MinC), responsável pelo Programa, a inclusão dentre suas atividades de uma coleção destinada a estimular e dar visibilidade à produção de estudos existentes sobre políticas culturais no país, que tem se desenvolvido de maneira vigorosa no século XXI no Brasil. A SPC/MinC aceitou a proposta, incluiu no programa e sugeriu que a coleção tivesse o nome de Cultura e Pensamento.

A Coleção Cultura e Pensamento nasceu com essa intenção, estimular a reflexão contemporânea sobre temas da cultura nacional e internacional, potencializando a discussão sobre cultura e políticas culturais. Ela busca apoiar iniciativas da sociedade e da comunidade cultural, por meio da publicação de estudos existentes e do incentivo ao aparecimento de novos trabalhos. Estes três volumes iniciais da Coleção abordam a

complexidade das políticas culturais em sua relação com os territórios, as artes e os direitos culturais.

Em 2017, o Comitê Gestor da Coleção Cultura e Pensamento foi composto e iniciou seu trabalho com representantes da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)/Ministério da Cultura (Lia Calabre e Alexandre Domingues) e do CULT (coordenação do Projeto, Professor Albino Rubim).³ A principal atribuição do Comitê Gestor é definir as orientações gerais da coleção, como a escolha das temáticas específicas dos livros e as composições das comissões editoriais, dentre outras.

A escolha dos três primeiros temas para os livros iniciais da coleção considerou a relevância assumida por tais temáticas, na agenda político-cultural dos anos recentes no Brasil: a proximidade das eleições municipais de 2016, colocaram as cidades no centro da cena pública; a emergência e conformação no mundo e no Brasil dos direitos culturais, por meio de lutas e conquistas; e a questão da política específica para as artes, que, dentre outros condicionantes, sofre interpelações e redefinições com a adoção do conceito ampliado de Cultura no cenário nacional recente, depois de ter sido incorporado por inúmeros países e pelos mais relevantes organismos culturais internacionais, inclusive em legislações de forte impacto cultural.

Cada um dos livros – *Direitos Culturais, Políticas Culturais para as Cidades e Políticas para as Artes* – reúne dez textos selecionados por três comissões editoriais específicas, compostas por três estudiosos de Cultura. Nas escolhas dos membros das comissões editoriais foram consideradas suas trajetórias acadêmicas, bem como sua diversidade regional. Dessa maneira, foi possível reunir um grupo interdisciplinar de avaliadores, com abordagens plurais acerca das temáticas de cada volume e comprometidos com a produção de conhecimento relacionados à prática social contemporânea. As comissões editoriais reúnem pesquisadores e professores de todas as regiões do país, vinculados ao ensino, pesquisa e extensão nas mais diversas áreas: humanidades, direito, história social,

³ Entre 2015 e 2017, a coordenação do Projeto no CULT foi da Professora Linda Rubim.

ciências da comunicação, sociologia, cultura e sociedade. As comissões editoriais, além de realizarem a seleção dos textos oriundos de edital público, assumem a função de organizadores do livro para o qual selecionaram os dez textos.

COMISSÃO EDITORIAL DE DIREITOS CULTURAIS	
Francisco Humberto Cunha Filho	Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Direito Constitucional – Mestrado e Doutorado – da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), onde ministra a disciplina de Direitos Culturais e lidera o Grupo de Estudos e Pesquisas em Direitos Culturais. Advogado da União.
Isaura Botelho	Doutora em Ação Cultural pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), gestora cultural com larga experiência na área federal de cultura, tem contribuído como coordenadora e pesquisadora de temas estruturantes para o setor da cultura e é autora de textos e livros sobre o assunto. Atualmente, dedica-se à pesquisa e especialmente à qualificação de gestores culturais.
José Roberto Severino	Professor da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/CULT e pesquisador associado do Diversitas da Universidade de São Paulo (USP).

COMISSÃO EDITORIAL DE POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS CIDADES	
Fábio Fonseca de Castro	Doutor em sociologia pela Universidade de Paris 5, com pós-doutorado em etnometodologia pela Universidade de Montreal. Professor e pesquisador dos Programas de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido e Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará. Professor visitante nas universidades de Toronto e Cambridge.
Luiz Augusto F. Rodrigues	Professor Titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Coordena o Laboratório de Ações Culturais – (LABAC/UFF) e é um dos editores de <i>PragMATIZES</i> – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura (www.pragmatizes.uff.br).
Renata Rocha	Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Faculdade de Comunicação da UFBA e vice-coordenadora do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT) da UFBA, é membro do corpo editorial da <i>Políticas Culturais em Revista</i> (www.politicasculturaisemrevista.ufba.br).

COMISSÃO EDITORIAL DE POLÍTICAS PARA AS ARTES	
Anita Simis	Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e pesquisadora do CNPq.
Gisele Nussbaumer	Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT).
Kennedy Piau	Professor do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina (UEL/PR) e doutor em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona. Publicou os livros <i>Políticas Públicas e Sistema das Artes</i> (2005) e <i>No caminho dos encantantes</i> (2012).

O Edital de Seleção nº 001/2017 da Coleção Cultura e Pensamento foi lançado em 14 de julho de 2017, com o objetivo de incentivar estudos de cultura e políticas culturais em todo país, pela via da publicação dos trabalhos, assegurando procedimentos republicanos e transparentes de seleção. A divulgação do edital ocorreu por meio digital e em eventos do campo cultural, como o Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult), onde foi possível apresentar a Coleção e divulgar as inscrições na abertura de mesas, simpósios e minicursos, além de difusão do material de divulgação para todo os inscritos no evento.

Para a divulgação das inscrições, foram confeccionadas peças gráficas em formato de *cards* com as temáticas dos três primeiros volumes da Coleção Cultura e Pensamento, constando o prazo de inscrição e o endereço da Plataforma de cadastro e inscrição de textos (Portal SEER).⁴ Foi criado um amplo *mailing* com aproximadamente três mil contatos de pesquisadores, professores, estudantes, grupos de pesquisa e instituições da área cultural e também foram mapeados grupos e comunidades em redes sociais ligados às artes, cidades, direitos culturais e políticas culturais. Essa divulgação foi realizada pelo e-mail da Coleção Cultura e Pensamento, pela página do CULT e por meio de seu perfil em redes sociais, além da divulgação realizada pelos membros das comissões editoriais e professores

⁴ <http://www.culturaepensamento.ufba.br/>

do IHAC. Para esclarecimento de dúvidas sobre as inscrições, foi criado um FAQ (perguntas e respostas) disponibilizado na página da Coleção.

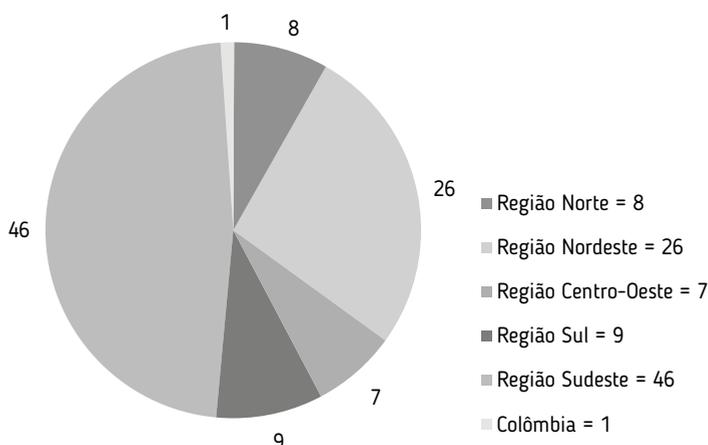
O período de inscrição de propostas teve duração de dois meses e ocorreu entre 1º de agosto e 30 de setembro de 2017. Foram recebidas 104 inscrições vindas de todo o Brasil e mesmo de fora do país. Delas 97 foram habilitadas após a conferência de documentação. O volume em Direitos Culturais foi o que obteve maior número de inscrições, conforme demonstra o gráfico de distribuição das inscrições habilitadas por linha editorial:

Gráfico 1 - Distribuição das inscrições por linha editorial



Foram recebidas inscrições de 18 estados de todas as regiões do país e do Distrito Federal. O Sudeste foi a região que apresentou o maior número de inscrições (46) e em seguida o Nordeste, com 26 inscrições. Houve uma inscrição internacional proveniente da Colômbia. Para estas análises foi considerada a origem do autor cadastrado na plataforma responsável pela inscrição do texto, não foram contemplados os coautores. Interessante apontar que as três linhas editoriais receberam inscrições das cinco regiões do país, o que reforça a relevância e ressonância das temáticas escolhidas para compor os números inaugurais da Coleção Cultura e Pensamento.

Gráfico 2 - Distribuição regional das inscrições



Fonte: Elaboração dos autores.

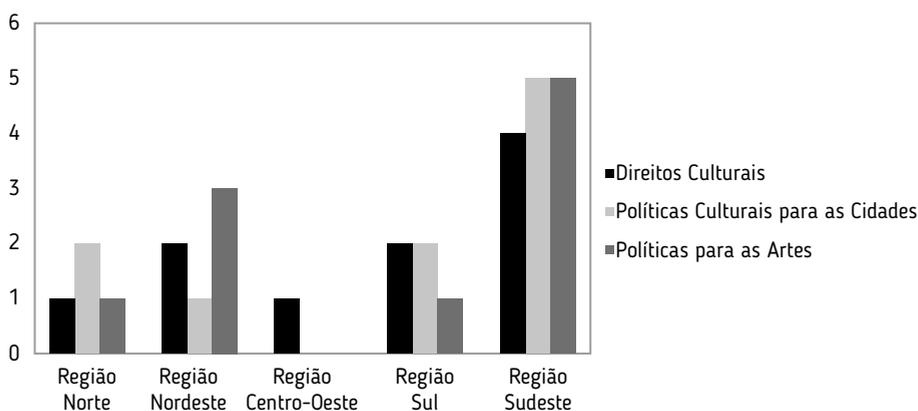
A maioria dos autores integra o corpo docente ou discente de instituições públicas de ensino, fundamentalmente universidades federais, estaduais e institutos federais. Mas a Coleção também reuniu inscrições de pessoas que trabalham em órgãos públicos de cultura, especialmente do Governo Federal e de governos municipais. Em seguida, por ordem de maior incidência, temos inscrições de estudantes e professores de universidades privadas e por fim, de pessoas ligadas a organizações da sociedade civil, fundações privadas e movimentos sociais.

A avaliação das propostas pelas três comissões editoriais foi realizada no mês de outubro de 2017, com uma reunião presencial de avaliação e seleção em Salvador/BA para definição do resultado e elaboração dos pareceres. Cinco foram os critérios principais de avaliação de textos da Coleção: adequação à linha editorial (critério eliminatório); adequação e correção da linguagem; comunicabilidade, clareza e objetividade do texto; criatividade por meio de análises e procedimentos metodológicos inovadores e originalidade da bibliografia utilizada, do enfoque e do tema escolhidos.

A distribuição regional foi outro aspecto considerado relevante na avaliação dos artigos. Abarcar a diversidade territorial e contemplar

olhares de diferentes regiões do Brasil foi uma preocupação constante ao longo da execução da Coleção Cultura e Pensamento, desde a formulação das ementas de cada volume, até a avaliação dos artigos, passando pela composição do *mailing* de divulgação das inscrições e pela composição das comissões editoriais. Podemos perceber que isso foi alcançado ao observarmos a distribuição regional dos textos selecionados, conforme demonstra o Gráfico 3:

Gráfico 3 - Distribuição regional dos autores por linha editorial



Fonte: Elaboração dos autores.

O volume um, *Direitos Culturais*, reúne artigos de todas as regiões do país e os demais volumes apenas não apresentam textos do Centro-Oeste, região que obteve o menor número de inscrições e apenas um texto selecionado. Vemos que o embora a região Sudeste predomine com 14 textos selecionados, este dado não representa nem 30% da quantidade de textos inscritos dessa região. Proporcionalmente à quantidade de inscrições, as regiões Norte e Sul lideram ao contemplar 50% dos textos inscritos dentre as publicações.

Foi permitida a inscrição de textos coletivos com até três autores e estes números iniciais da Coleção Cultura e Pensamento reúnem um conjunto de 45 autores. O volume dois, *Políticas Culturais para as Cidades*, foi o que apresentou o maior número de coautores, pois teve

metade de seus artigos de escrita coletiva. No que tange à área de formação dos autores e considerando a última formação informada na inscrição, podemos identificar um rol muito diverso e multidisciplinar, com ênfase para a presença de pessoas da área de Direito, com 12 autores, distribuídos nos três volumes. Ciências Sociais e História foram as outras áreas mais recorrentes de formação dos autores, seguida de Educação e Comunicação.

Embora seja expressiva a presença de estudantes de pós-graduação e professores dentre o conjunto de autores da coleção, podemos afirmar que o perfil de atuação dos autores não é estritamente acadêmico. São pessoas que de modo geral têm relação com a universidade, mas fundamentalmente possuem forte atuação profissional no campo cultural como artistas, produtores, gestores culturais, pesquisadores, gestores públicos de cultura e representantes da sociedade civil no Conselho Nacional de Política Cultural.

Pelo perfil dos autores contemplados nestes três primeiros livros, podemos afirmar que a intenção da Coleção Cultura e Pensamento de envolver diferentes saberes e estimular a conexão entre eles foi alcançada, assim como também o objetivo de contribuir com a democratização do conhecimento sobre o campo cultural e incentivar pesquisas que integrem análises, reflexões e produção de conhecimento crítico de experiências práticas da atuação social e cidadã do campo cultural. Nessa perspectiva, a tiragem de mil exemplares para cada um dos livros deve garantir uma boa circulação das ideias contidas nos textos selecionados. Especial atenção está sendo dada à ampla e sistemática divulgação e à satisfatória distribuição dos livros, visando torná-los disponíveis, em instituições culturais e bibliotecas, aos agentes culturais e estudiosos em todas as regiões brasileiras. Apresentamos a seguir os conteúdos de cada volume e poderemos identificar a recorrência do debate de temas políticos da cultura contemporânea promovido nesta Coleção.

CULTURA: POLÍTICAS, DIREITOS, ARTES E TERRITÓRIOS

O volume um, *Direitos Culturais*, reúne um conjunto diverso e interdisciplinar de análises relacionadas tanto ao aspecto institucional dos estudos jurídicos da Cultura quanto ao enfrentamento de problemas reais vivenciados a partir do exercício dos direitos culturais. As temáticas da participação social e da democracia cultural ganham forte expressividade nos artigos sobre direitos culturais. No que diz respeito à dimensão constitucional da cultura, o livro abarca análises da cultura na Constituição Federal, as ausências de normas reguladoras e a institucionalização das políticas públicas de cultura no Brasil.

No âmbito dos desafios de implementação dos direitos culturais, a luta por direitos de coletividades é tratada com foco na inclusão digital de populações ribeirinhas, quilombolas e indígenas no reconhecimento de suas culturas e da conquista da cidadania. O volume aborda ainda o descompasso entre os direitos reconhecidos e os efetivados no que concerne às religiões de matriz africana e à autodeclaração de povos e comunidades tradicionais de terreiro. A contribuição das organizações sociais, para a efetivação do acesso aos direitos culturais, também compõe o objeto de análise de um dos artigos desta publicação.

Conforme previsto na ementa deste volume apresentada no Edital de Seleção da Coleção Cultura e Pensamento, a relação entre direitos culturais e patrimônio cultural foi contemplada por meio de investigações acerca dos direitos relativos à proteção aos bens culturais. A relação de direitos culturais e direito à memória também prevista na ementa foi abordada por meio de uma reflexão acerca da construção das memórias do cangaço e das identidades nordestinas.

O volume dois, *Políticas Culturais para as Cidades*, parte da compreensão da cidade como fenômeno cultural na contemporaneidade e abriga textos que abordam as relações diretas entre as políticas culturais e as cidades, seus efeitos no espaço urbano, a construção de territorialidades e as relações entre diferentes atores sociais com a gestão pública.

Os impactos culturais da produção de espaços contemporâneos são analisados a partir de diversas abordagens. Estas apontam de maneira interdisciplinar os alcances e limites das intervenções do poder público nas cidades, seja no que diz respeito à acessibilidade e aos direitos das pessoas com deficiência, quanto no que tange aos serviços e produtos do turismo que impactam em festividades e na construção de identidades culturais, dentre outros enfoques.

A importância da participação social e da cidadania cultural nas diversas manifestações da disputa pelo direito à cidade permeiam, de modo transversal, as análises deste volume. Os riscos da espetacularização do espaço público por meio de grandes projetos urbanos e os limites da ausência de envolvimento das comunidades tradicionais nos processos de patrimonialização e promoção de seus saberes e fazeres são alguns dos objetos de análise que compõem o segundo livro da coleção. O processo de construção de uma nova cultura urbana é um aspecto analisado a partir dos impactos de políticas de promoção da ocupação dos espaços públicos e da descentralização do acesso à produção e à fruição cultural.

As reflexões críticas sobre o papel das políticas públicas culturais para as cidades contemplam ainda estudos sobre políticas culturais municipais, ações públicas territorialidades, políticas locais setoriais e os desdobramentos territoriais de interações federativas. Outro destaque dos conteúdos deste volume é a valorização da centralidade da cultura no desenvolvimento das cidades. A transversalidade da cultura e sua intersectorialidade com o turismo, a economia e a comunicação expressa a importância da integração de diversas políticas públicas para obtenção de resultados efetivos voltados à cidadania cultural.

O volume três intitulado *Políticas para as Artes*, abriga textos que discutem as relações entre políticas culturais e artes, com análises de ações públicas voltadas ao potencial criativo dos cidadãos e propostas de ampliação e diversificação dos tradicionais mecanismos de fomento às artes. A constituição de espaços de participação social e sua contribuição

para a organização e articulação política de segmentos artísticos é temática recorrente dentre os artigos deste volume.

A situação do fomento às artes no Brasil foi abordada de maneira geral e constante dentre os vários artigos, com foco nas políticas públicas contemporâneas do Brasil. Recortes pontuais de abordagem e análises específicos também foram feitos a partir de um olhar focado na situação de algum segmento artístico (dança, teatro, grafite, literatura, audiovisual, música, dentre outros), ou de uma dimensão territorial, como as políticas municipais (Curitiba, São Paulo), estaduais (Bahia, Ceará), regionais (Amazônia) e até mesmo da cooperação internacional entre Brasil e França.

Abordagens regionais sobre o fomento às artes oferecem importantes contribuições para se pensar os desafios das políticas culturais no Brasil. Esse é o caso do estudo sobre a formação técnica em artes na Bahia, com foco nos cursos técnicos de dança e música, que oferece aportes inovadores para pensar a formação técnica como objeto das políticas para as artes. A análise dos alcances e limites da democratização do acesso à produção e difusão cultural na Amazônia reforça a importância de contemplar o custo amazônico no âmbito das políticas de cultura no Brasil.

Uma análise das características do trabalho artístico e seu mercado de trabalho hiper-reflexivo e precário também compõe este volume e permite identificar muitas ambiguidades presentes no mundo do trabalho contemporâneo a partir das recorrências no contexto e características do trabalho artístico. O reconhecimento da diversidade presente no campo artístico e o desafio que isso representa para as políticas culturais são inquietações constantes nas reflexões e práticas aqui analisadas. A importância da constituição de espaços de participação social e o processo de articulação e mobilização do segmento artístico são questões presentes em diversas abordagens.

PERSPECTIVAS

A existência da Coleção Cultura e Pensamento ganha sentido como reconhecimento da crescente produção de estudos e pesquisas sobre cultura e políticas culturais no Brasil, em especial, a partir dos anos 2000. Para além do reconhecimento, ela visa estimular ainda mais o desenvolvimento desta produção por meio de sua divulgação para as comunidades culturais interessadas. Ela pretende igualmente incentivar, por meio da ampliação da sua visibilidade, a constituição de redes de estudiosos e pesquisadores, que ajudem a consolidar e sedimentar tais áreas de investigação e reflexão e de práticas político-culturais, fundamentais para o pensamento, a cultura e as políticas culturais no Brasil.

A cultura tem um papel crítico vital no mundo e no Brasil contemporâneos. Ela, por excelência, emerge sempre como um local privilegiado de reflexão sobre o tempo em que vivemos, seus retrocessos e avanços, suas incertezas e esperanças, suas agruras e utopias. A cultura e o pensamento são cruciais para a construção da democracia, para seu contínuo aprofundamento, e para a luta por um outro mundo possível e melhor.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura e pensamento: a retomada!* Vídeo de transmissão ao vivo do lançamento do Programa Cultura e Pensamento 2015. Brasília/DF, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fuacyNXomIA>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

GIL, Gilberto. Uma gestão para a cultura e o pensamento. *Folha de São Paulo*, 18 jan. 2006. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=103&page=1&id_type=3>. Acesso em: 15 dez. 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. *Edital de seleção de autores para o Programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura*. Edital de Seleção nº 001/2017. Salvador: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC/UFBA, 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/culturaepensamento/issue/viewIssue/1542/232>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Resultado final do edital de seleção de autores para o programa cultura e pensamento do Ministério da Cultura. *Diário Oficial da União*, Brasília/DF, 21 nov. 2017, Seção 3, n. 222, p. 56. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=530&pagina=56&data=21/11/2017>>. Acesso em: 15 dez. 2017.

PREFÁCIO

Incentivos à produção de conhecimento na área das políticas públicas de cultura e da gestão: uma visada histórica das ações MinC

Lia Calabre¹

Desde o primeiro ano da gestão do Ministro Gilberto Gil, pudemos assistir a um esforço, por parte do Ministério da Cultura (MinC), na direção da produção de informações e de estímulo ao aumento da produção de conhecimento na área da cultura. Dentre as inúmeras ações implementadas, há um foco especial na produção de informações/análises que deveriam permitir um conhecimento mais efetivo sobre a realidade e potência do campo da cultura, base fundamental para um processo de elaboração de novas políticas.

É interessante ressaltar que a preocupação com a produção e sistematização de informações sobre as próprias ações do Minc, até então, era praticamente inexistente. A base de informações dos projetos da Lei Rouanet, por exemplo, era pouco mais que um programa de cadastro de

¹ Doutora em história, pesquisadora titular em Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa e Coordenadora da Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Gestão – FCRB.

processos, cujos relatórios gerados formavam uma série histórica parcial, pois as formas de registro de informações tiveram sua lógica alterada algumas vezes, não havia uma preocupação mais efetiva com a questão. A discussão sobre a necessidade da produção de informações, sobre o campo da cultura em geral e da gestão pública, em especial para a criação de programas e políticas culturais na esfera pública não é nova. Várias tentativas de levar a questão à frente, promovendo ações efetivas, sofreram processos de descontinuidade e de baixo grau de investimento.

A partir de 2003, vários estudos e análises sobre as diferentes áreas de atuação do Ministério foram produzidas por alguns parceiros, em especial pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) por solicitação da Secretaria de Políticas Culturais (SPC). Alguns desses estudos geraram a série Cadernos de Políticas Culturais (CPC), uma publicação em três volumes – publicados entre 2006 e 2007 – em parceria com o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (CGEE). O primeiro volume dos Cadernos, cujo tema foi Direito Autoral, apresentou as monografias premiadas do Concurso Nacional de Monografias sobre Direitos Autorais realizado pelo MinC. Nos anos seguintes, o Ipea produziu análises e pesquisas para as diversas secretarias do Ministério. Parte desse trabalho pode ser encontrados nos volumes 2 e 3, dos cadernos de políticas culturais, publicado pelo MinC e organizados por Frederico A. Barbosa da Silva (pesquisador do IPEA responsável pelas análises).

Concomitante a uma diversidade de ações foi sendo gestado o Programa Cultura e Pensamento. Em 2006, teve uma primeira edição e foi sendo aperfeiçoado. Em 2008, o Programa foi estruturado através da Portaria Ministerial nº 74, com o principal objetivo de “fortalecer a reflexão e o diálogo em torno de temas relevantes da agenda cultural contemporânea”. Nos anos que se seguiram, até 2010, vários estudos produzidos ora pelo Ipea, ora pelo IBGE, ora pelo próprio MinC, ora por consultorias diversas, foram contribuindo para minorar as lacunas de informações e de análises sobre o campo da cultura, e mais especificamente sobre os campos da gestão e das políticas culturais.

Em 2015, na gestão do Ministro Juca Ferreira, o Programa Cultura e Pensamento começou a ser retomado. O resultado dessa ação, que teve continuidade nas gestões dos Ministros que se seguiram é o presente lançamento da Coleção Cultura e Pensamento com a publicação desses três primeiros volumes: *Direitos Culturais*; *Políticas Culturais para as Cidades*; e *Políticas para as Artes*. Desejamos a todos uma ótima leitura.

INTRODUÇÃO

Políticas para as artes: uma breve contextualização

Anita Simis

Gisele Nussbaumer

Kennedy Piau Ferreira

A publicação de um livro sobre política para artes é uma tarefa complexa e necessária. Há uma carência de reflexões e publicações no país sobre o tema. A dificuldade de abordar tal temática pode estar vinculada à complexidade da arte como fenômeno social, às especificidades dos seus processos e produtos e às dinâmicas próprias para sua produção, circulação e fruição.

A propensão da arte para desinstituir o instituído e para ampliar os espaços de liberdade através da criatividade e da imaginação pode colocá-la em rota de colisão com excessos de regramentos e normatizações próprias de certas concepções políticas.

Cabe ressaltar que muitos artistas priorizam o trabalho que envolve a instauração da obra e sua circulação social em detrimento da tarefa necessária de problematizar os impactos das políticas culturais nesses processos de produção e difusão. Em outras palavras, do ponto de vista dos artistas talvez seja mais instigante o momento da criação e do diálogo

com o público, a partir da apreciação da obra, do que se dedicar excessivamente aos meandros das políticas para as artes. É razoável que assim seja.

Por outro lado, do ponto de vista da gestão, servidores oriundos de outras áreas muitas vezes têm dificuldade em entender/sentir as artes como objeto das políticas culturais. Os processos de seleção e de capacitação de servidores podem possibilitar uma boa compreensão e uma boa prática em relação às dimensões administrativas e burocráticas que envolvem a gestão. Todavia, os mesmos processos de seleção e capacitação não conseguem garantir sempre uma sensibilidade aguçada que permita um olhar e uma prática mais condizentes com as especificidades das artes.

Apesar dessas e de outras dificuldades recentemente começaram a surgir, em vários lugares e momentos, vozes indicando a necessidade de uma maior atenção para as políticas que envolvem o campo das artes.

A busca de uma articulação sensível que envolva artistas, gestores, estudiosos e produtores culturais para a elaboração e implantação de políticas adequadas à área é uma tarefa coletiva imprescindível, principalmente em um contexto de grandes retrocessos para a criação, a imaginação, a liberdade e a democracia.

Assim, este livro apresenta mais uma contribuição para avançar em um debate que possibilite melhores compreensões das artes com objeto de políticas culturais. Simultaneamente, ao ampliar o diálogo e a troca de experiências, esperamos fornecer mais subsídios para boas práticas políticas na área.

A partir da seleção dos artigos buscamos conceitualmente dividir o livro em três blocos. O primeiro é composto de quatro trabalhos que possuem uma abordagem mais ampla, seja na ótica de uma reflexão mais geral sobre o tema ou de discussões que, apesar de terem como foco uma área específica das artes, possuem um olhar em perspectiva nacional. O texto “Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano” trata do lugar das artes na política cultural e das políticas de apoio às artes no Brasil, destacando algumas questões gerais inerentes a esse debate. Em seguida, analisa o contexto do município de São

Paulo, indicando demandas que se atendidas poderiam resultar em uma política para as artes mais orgânica, assim como a necessidade de que seja considerada a diversidade desse campo e sua representatividade. “Retratos do mercado de trabalho artístico: música, atividade e precarização” aborda o trabalho artístico, as suas configurações e a condição dos artistas apresentando importantes indicadores relacionados, entre outros, a participação da cultura nas atividades econômicas do país. Trata de um tema ainda pouco debatido e fundamental para que se possa pensar no desenvolvimento de políticas específicas para as artes. “Organização política na área da dança: uma análise da participação social na construção de políticas públicas de cultura” mostra que a articulação política na área da dança tem um marco divisor importante, pois foi a partir de 2003 que se constituíram espaços de participação social, reconhecendo a representatividade da dança a partir dos espaços institucionalizados criados pelas políticas culturais do Ministério da Cultura, particularmente com a construção do Sistema Nacional de Cultura. Por outro lado, o trabalho enfatiza que foi a organização do setor, por meio de reivindicações e suas conquistas na área da dança, especialmente no que se refere à sua autonomia em relação a outras áreas artísticas, que tornaram significativos os avanços para efetivos espaços na representação, diálogo, deliberação e implementação de novas políticas em conjunto com o Estado. O texto “A linguagem literatura nas políticas públicas contemporâneas: para onde iria quando foi interrompida a Política Nacional das Artes (PNA)” traz uma contextualização das políticas públicas de cultura no Brasil a partir de 2003, destacando a inserção da literatura. Apresenta ainda um resumo das principais propostas para essa linguagem debatidas no processo de construção da PNA, iniciado em 2015 e interrompido bruscamente com o golpe de 2016.

O segundo bloco de textos se refere a relatos e reflexões a partir de experiências práticas e mais localizadas territorialmente. O primeiro texto desse bloco “De bubuia no custo amazônico: cenas de políticas para as artes do Brasil” faz uma reflexão sobre o papel central da cultura

na construção coletiva de políticas públicas para a Amazônia, particularmente sobre os programas de fomento que buscaram democratizar incorporando setores da sociedade antes excluídos dos processos de produção e difusão cultural. O In Bust Teatro com Bonecos, com atividade permanente e constante desde 1996, é um exemplo real das expressões artísticas e culturais formadoras que fogem do eixo do sudeste e que revela a importância do tema singular do custo amazônico como uma alternativa viável no âmbito das políticas de cultura do Brasil. “Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico” ressalta que o grafite surge da subversão do artista que faz uso das ruas como suporte da arte e que, por essa razão, sua relação com as leis nunca foi pacífica. O texto busca, a partir do campo do direito, propor soluções aos problemas relacionados aos possíveis conflitos entre a prática do grafite e o ordenamento jurídico de Curitiba/PR, identificando lacunas nas leis existentes e, ao mesmo tempo, propondo alterações na legislação local. O texto “Formação técnica como objeto de políticas para as artes: Análise das repercussões de cursos profissionalizantes em dança e música na Bahia” apresenta um panorama histórico do desenvolvimento das políticas culturais e artísticas na Bahia, ressaltando o processo de formação técnica na área de dança e música. Busca evidenciar as dificuldades de se tratar a formação técnica em artes como objeto de políticas públicas, afirmando que o binômio cultura-educação ainda é pouco valorizado na Bahia e no restante do país em termos institucionais. “Três movimentos da dança cênica no estado do Ceará: tempo e resistência por uma organização política” analisa as políticas culturais cearenses durante os “governos das mudanças” e o impacto da criação do Instituto Dragão do Mar nos anos 1990. Destaca o processo de articulação e mobilização da classe artística em favor da construção de uma política cultural para a dança no estado, que ganha força, nesse período, a partir da realização da I Bienal de Dança do Ceará.

O terceiro bloco é composto de artigos que buscam refletir sobre as políticas para as artes no contexto da cooperação internacional. O tex-

to “Brasil e França: do acordo cinematográfico de 1969 ao audiovisual de 2017” examina a questão dos acordos de produção, particularmente do contexto da assinatura do primeiro acordo oficial de coprodução cinematográfica entre Brasil e França, em 1969, e os seus desdobramentos. Em seguida, decompõe o texto do acordo que foi ratificado em 2010, avaliando o ambiente político-cinematográfico que resultou nesse novo documento, quais as expectativas das autoridades cinematográficas para essa nova regulamentação, as modificações acordadas, bem como a abrangência do novo acordo audiovisual que deverá entrar em vigor nos próximos anos, abarcando agora não apenas a obra cinematográfica, mas também a do audiovisual. Com ele a esperança é de que o número de filmes coproduzidos pelos dois países cresça nas próximas décadas, visto que a abrangência do escopo de produção e difusão se ampliou. Fechando o bloco e o livro, o trabalho “A dramaturgia como parte de estratégia da política externa brasileira no período recente (2011-2016)” analisa a inserção institucional das artes cênicas na perspectiva de ampliar a cooperação internacional e na divulgação da cultura brasileira, entre 2011 e 2016. Defende que o governo federal deve proporcionar políticas públicas setoriais contínuas que aumentem o intercâmbio internacional em relação à dramaturgia brasileira, pois os resultados obtidos no período estudado foram positivos e podem ser potencializados.

Gostaríamos de ressaltar a importância da iniciativa do Ministério da Cultura (MinC)/Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA)/CULT em estabelecer como uma das prioridades para a primeira etapa da Coleção Cultura e Pensamento a edição de um livro específico sobre política para as artes. Agradecemos essas instituições pelo convite para a organização do livro.

Por fim, um agradecimento muito especial aos autores que enviaram artigos. Tanto os autores dos dez textos aqui publicados, como aqueles cujos textos não puderam ser publicados nesse momento. Foi uma experiência enriquecedora ter acesso a uma gama tão rica e diversificada de informações e reflexões sobre políticas para as artes no país. A varieda-

de das áreas das artes abordadas, a origem dos autores e os lugares onde foram desenvolvidas as experiências relatadas indicam o grande esforço coletivo em nível nacional para qualificar o debate sobre as políticas para as artes no Brasil.

Políticas para as artes: reflexões gerais e alguns tópicos do debate paulistano¹

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

INTRODUÇÃO

Desde aproximadamente meados dos anos 1980 no contexto internacional, e desde o início dos anos 2000 no contexto brasileiro, nota-se uma mudança gradativa no foco da agenda das políticas culturais, que ocorre no sentido de uma ampliação do escopo do conceito de cultura que é objeto de tais políticas. Extremamente necessária, essa revisão caminhou para uma diversificação dos assuntos elegíveis para serem objetos da ação pública na área cultural, e possibilitou que um conjunto mais amplo de práticas e modos de vida “comuns”, no sentido de partilhados por um dado grupo social, também passassem a ser interesse da agenda de políticas públicas.²

Não é o caso aqui de aprofundar essa discussão, mas de destacar que, por conta dessa necessária ampliação, grande parte dos estudos sobre po-

1 Uma versão deste texto integra a publicação resultante do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, de 2017.

2 Para mais informações sobre esse tema, ver um balanço da bibliografia feito pela própria autora em Vasconcelos-Oliveira (2016a); como também Botelho (2001) e Durand (2001). Para uma discussão de como essa mudança impacta na política cultural brasileira, ver Silva (2007), Calabre (2014) e Rubim (2007).

líticas culturais nas últimas duas décadas, tanto em nível internacional como no Brasil, têm se voltado principalmente às ações e políticas relacionadas à cultura em sua dimensão antropológica. No entanto, a produção artística mais institucionalizada, ou seja, aquela porção da produção cultural que é realizada por uma classe especializada e socialmente organizada de produtores, nunca deixou de ser objeto das agendas políticas; e sobretudo, nunca deixou de responder por uma parte considerável dos orçamentos públicos destinados à cultura – em parte, por pressões advindas das próprias classes artísticas, que já são organizadas há muitas décadas. Torna-se necessário, nesse contexto, um aprofundamento nos estudos voltados à compreensão das tendências e discussões mais atuais relacionadas às políticas de apoio às artes.³

3 Apesar de esse assunto não ser o objetivo específico deste texto, vale mencionar brevemente que o apoio às artes foi objeto de discussões recentes dentro do próprio Ministério da Cultura brasileiro (MinC), no âmbito da construção da Política Nacional de Artes (PNA). Tendo reconhecido que, desde 2002 (no início do primeiro governo Lula), o trabalho do MinC evoluiu no sentido de: 1) retomar a importância do Estado como agente formulador da política cultural e 2) levar para a agenda a cultura em sua dimensão antropológica, o próprio corpo do Ministério reconhece, a partir de 2015, que seria hora de repensar e reestruturar as ações direcionadas mais especificamente à produção artística (BRASIL, 2016), e com isso inicia-se o processo de formulação da PNA. A política se propunha como uma ação estruturante, com diretrizes amplas e de longo prazo para diversos segmentos artísticos, e que visava também potencializar as ações da principal instituição de apoio às artes do país, a Funarte (Fundação Nacional das Artes, criada em 1975). O processo de formulação e implementação da PNA, no entanto, aparentemente encontra-se suspenso desde o momento do questionável afastamento da presidente que havia sido legitimamente eleita, e da também inadmissível tentativa de desmonte das estruturas institucionais de cultura que se sucedeu.

O LUGAR DAS ARTES NA POLÍTICA CULTURAL: ALGUMAS QUESTÕES GERAIS QUE ESTRUTURAM O DEBATE

Apesar de não ser a opção, neste artigo, historicizar detalhadamente a evolução do tema das políticas de apoio às artes, vale situar que, ainda que as políticas culturais da forma como conhecemos hoje só tenham sido organizadas após o final da II Guerra Mundial, as relações entre as esferas da política e da produção artística já se dão há muitos séculos, especialmente nos países europeus. Como é amplamente conhecido, desde pelo menos Renascimento, as aristocracias, movidas por paixões e/ou por interesses políticos, financiavam parte considerável do que conhecemos, nos dias de hoje, como a “arte” de cada época – e conseqüentemente eram, em parte, responsáveis pela legitimação do que ficaria ou não consagrado. No século XIX, a passagem para as formas mais modernas de Estado, somada aos processos de autonomização que ocorreram dentro das próprias esferas artísticas (ver Bourdieu, 2002 [1992]; Heinich, 2005), e somadas ainda ao surgimento das manifestações culturais ditas “industriais”, fez emergir uma questão que permanece viva até os dias atuais: como garantir vida às formas de arte que não se resolvem no mercado? Sem o mecenato em sua forma mais clássica, quem seria responsável por financiar a produção que deveria ser considerada “arte pública”?

No nível das políticas nacionais, a discussão em torno de ações públicas para apoiar a produção artística esteve no centro da agenda política de vários países já na primeira metade do século XX – instituições importantes como o Arts Council britânico, por exemplo, foram criadas ainda na década de 1940. No cenário francês, a proposta de criação de um Ministério para as Artes ganhou o debate público, principalmente nos anos 1950, antes da criação do que viria a ser Ministério dos Assuntos Culturais em 1959 – nesse debate, figuravam acusações dramáticas como a de que III República (1870-1940) teria deixado que artistas como Verlaine e Gauguin “morressem na miséria”. (PICON, 1960, apud GENTIL; POIRRIER, 2012) Quando foi criado o Ministério dos Assuntos Culturais, a preocupação com o fomento às artes estava no

centro da agenda, embasada numa grande oposição, que sobrevive até os dias atuais, entre o que seriam as formas culturais “de mercado”, que ganhavam cada vez mais espaço, principalmente após a difusão da televisão, e formas culturais que mereceriam o estatuto de “arte pública”, às vezes também referidos como uma arte “de qualidade”, que precisaria ser financiada de outra maneira que não o “mercado”.

Nas décadas seguintes, os paradigmas políticos que orientaram a ação cultural pública nos anos 1960 foram bastante problematizados, principalmente porque tendiam a uma restrição da cultura a um conjunto de práticas e objetos mais legitimados – basicamente limitado às Belas Artes e ao patrimônio clássico. Como mencionado anteriormente, desde aproximadamente meados dos anos 1980, no contexto internacional, nota-se uma ampliação do escopo do conceito de cultura que é objeto de tais políticas.⁴ Apesar das necessárias revisões de paradigma da política cultural ocorridas nas últimas décadas, a “clássica” questão da promoção das artes e do desenvolvimento das linguagens artísticas que não se resolvem no mercado ainda seguiram ocupando um lugar central nas agendas e orçamentos de política cultural no mundo todo.

Hoje, no contexto histórico do século XXI, principalmente em grandes ambientes urbanos, muitos segmentos artísticos já possuem lógicas de funcionamento próprias, já se organizam como mercados específicos – não no sentido metafórico que os debates dos anos 1950 e 1960 utilizavam para se referir à indústria cultural, mas no sentido sociológico do termo “mercado” –, já têm consolidados seus grupos oficiais de produtores, já possuem seus mecanismos de formação de novos produtores, já se dividem em subsectores ou cenas específicas, já têm consolidadas instituições representativas, entre outras características que sugerem um avanço nos processos de autonomização. Nesses contextos, a formulação

4 Essa ampliação do escopo da *cultura* que é objeto das políticas culturais também aparece associada, na literatura (COULANGEON, 2005; DONNAT, 2011; BOTELHO, 2001) a uma mudança no modelo mais típico de ação cultural conduzida pelo Estado – a passagem do paradigma da democratização da cultura ao paradigma da democracia cultural.

de políticas e ações que se propõem a apoiar o desenvolvimento das artes também se torna tarefa mais complexa: é preciso conhecer e levar em consideração uma série de características específicas de cada segmento artístico, bem como as necessidades envolvidas nas etapas diferentes da produção de um bem artístico – por exemplo: na concepção, na produção, na circulação e na fruição.

O sociólogo Pierre Menger (1994, 2001), buscando compreender as características dos contextos de produção artística hoje, especialmente no que diz respeito à organização do trabalho, destaca, por exemplo, que esses regimes de produção têm como características uma concentração com tendências monopolísticas, uma vez que os trabalhadores não são plenamente substituíveis – pois a criação de valor é justamente baseada em nome e reputação –, associada ao excesso de oferta – que é bastante típico em contextos urbanos mais diversificados –; o que torna tais contextos extremamente competitivos. Pela própria natureza da produção, os trabalhadores artísticos têm ainda que lidar com a contingência, já que o trabalho tende a se organizar em torno da execução de uma obra, que, em algum momento, termina. Segundo o autor, do caráter cíclico do trabalho derivam duas características inerentes ao trabalho em artes: o risco de ficar sem trabalho e a conseqüente tendência ao trânsito por diversas funções (não raro, os artistas se alternam entre várias tarefas, como realização, produção e docência, o que aumenta sua chance de se manter trabalhando por mais tempo). Essas características certamente precisam ser compreendidas e levadas em consideração quando se tem como objetivo desenvolver uma política de apoio às artes nos dias atuais.

Ainda considerando questões gerais que estruturam a discussão sobre o lugar da arte na agenda das políticas culturais hoje, vale destacar ainda a centralidade do debate acerca dos investimentos na produção artística realizados via mecanismos de incentivo fiscal. A meu ver, trata-se da forma mais ilustrativa pela qual a grande oposição entre formas de mercado/indústria cultural e arte pura ainda vem operando nos dias de hoje. Não convém aprofundar este tópico aqui, mas o enorme peso que

os mecanismos de isenção fiscal possuem no orçamento da cultura no Brasil, e principalmente as deficiências do nosso modelo – que geram concentração de recursos em poucas regiões e em poucas empresas financiadoras, delegação de grande parte da decisão sobre o investimento para as empresas financiadoras e dificuldade de produções menores e menos comerciais/midiáticas conseguirem acessar os recursos –, são também razões que justificam um aprofundamento dos estudos acerca de formas possíveis de apoio às artes, principalmente realizadas via investimento direto dos governos (para uma maior discussão sobre os problemas do incentivo fiscal, ver BOTELHO, 2001; CALABRE, 2005; BOLAÑO et al., 2012).

Por fim, um outro tópico polêmico que exerce uma influência relativamente geral no tema das políticas de apoio às artes diz respeito a uma disputa de caráter simbólico que opera entre sociedade de forma geral e produtores artísticos, e muitas vezes também entre governos e produtores artísticos. Disputa esta que, em momentos de acirramento de posições políticas como o que vivenciamos hoje no Brasil, costuma vir à tona de maneira bastante dramática. Um efeito colateral dos processos de autonomização das esferas de produção artística – como nos mostram autores como Bourdieu (2002 [1992]) e Heinich (2005) – é a consolidação da representação Romântica do artista como “gênio” (muito mais do que como “trabalhador”), ou como um sujeito que, de tão único e diferenciado dos indivíduos ditos comuns, seria capaz de acessar estados de inspiração quase místicos que supostamente possibilitariam a criação. Essa representação afasta a produção artística da ideia de “trabalho” e a desenha como algo relacionado a um suposto estado de espírito, algo que opera nos imaginários até os dias de hoje e que traz uma série de problemas que dificultam a compreensão real dos mecanismos e relações sociais envolvidos na produção artística. Essa representação Romântica (típica do período Romântico) dos produtores de arte, como também mostram os atores citados, foi um dos pilares centrais da afirmação dos campos artísticos como esferas de produção autônomas: a separação

desses campos em relação às demais esferas da vida social construiu-se, em parte, por meio de uma outra separação, entre seus agentes produtores e os demais indivíduos que compõem a sociedade. Isso, de um lado, fortaleceu esses campos e permitiu a construção do que hoje entendemos como arte, bem como de todo um mercado (ao menos no sentido sociológico do termo) em torno da produção artística, o que é um ponto positivo. De outro lado, colaborou também para um afastamento quase insuperável – que muitas vezes assume o tom de negação/oposição – entre o artista e o “cidadão comum”, o que, no momento em que a arte passa a ser assunto da política pública em suas formas mais modernas, costuma gerar bastante tensão e questionamento.

Questionamentos vindos tanto da sociedade como um todo como da própria classe política, como, por exemplo, o de que o governo não deve financiar a produção artística pois ela é “elitizada demais”; ou de que esse investimento público “só traz benefícios a um grupo pequeno de pessoas”; ou ainda acusações do tipo “os artistas não trabalham” ou “querem viver às custas do Estado”. Apesar de certamente terem a ver com uma disputa muito concreta em torno do orçamento público – já que, num contexto de recursos escassos, investir em artes significa deixar de investir em outros assuntos –, a meu ver tais questionamentos também se constituem como resultado daquela cisão simbólica que opera entre a representação do artista e a do cidadão comum, ou a do trabalhador. Essas disputas, apesar de parecerem uma peculiaridade do nosso contexto, são algo bastante comum, principalmente em momentos políticos que têm correntes liberais ocupando a posição de governo vigente. Toby Miller (2000) mostra, por exemplo, como nos Estados Unidos o argumento de que o Estado não deveria gastar recursos com a produção artística operou em momentos em que o congresso americano sustentava bandeiras econômicas liberais mas posições conservadoras no que diz respeito a direitos sociais e culturais (normalmente momentos de maioria do partido Republicano). Em mais de uma ocasião, nesses contextos, o National Endowment for the Arts (NEA) foi ameaçado e o argumento

utilizado era justamente o de que a arte é uma produção “elitista”, feita por e para uma porção muito pequena da população, separada da representação de cidadão comum.

Obviamente tais acusações não tinham o intuito de solucionar o problema real do baixo acesso da população a algumas formas artísticas – o que só poderia acontecer por meio de políticas de formação específicas, ou seja, por meio de um aumento da verba pública destinada ao assunto cultura, e não por sua diminuição –, mas muito mais o intuito de priorizar recursos públicos para outras áreas não relacionadas à ideia mais ampla de direitos sociais e, segundo Miller (2000), também de enfraquecer as comunidades artísticas, em sua maioria, mais alinhadas a valores mais progressistas e associadas ao que seriam os inimigos políticos dos grupos mais conservadores. O autor relembra, por exemplo, como nos anos 1970 emergiu uma onda de pensamento antiesquerda, fundada por uma nova onda da direita Republicana, que moralmente se colocava contra os movimentos sociais, como o feminismo, e que também assumia uma postura “antiarte”, já que a agenda da cultura estava simbolicamente associada à esquerda – algo bastante semelhante ao que vivenciamos hoje no Brasil, vale notar. Ele também relembra Ronald Reagan, cuja corrente no partido Republicano era conhecida por se opor às diretrizes da Unesco, que ao se eleger em 1981 propôs uma votação para cortar 50% do orçamento do NEA. Como se pode notar, trata-se de uma velha estratégia que continua operando em diferentes épocas e contextos – ver também Besch e Minson, 2000, sobre como essas disputas também figuraram no contexto australiano.

Sem sombra de dúvidas, a questão do acesso às formas mais institucionalizadas de produção artística é um problema que deve ser objeto de políticas públicas, mas ele certamente não se resolverá pela via da mão invisível: ao contrário, sua solução passa por mais e não menos investimentos públicos em cultura e educação.

POSSÍVEIS DIMENSÕES DE AÇÃO E QUESTÕES ATUAIS OBSERVADAS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Tendo trazido até aqui alguns aspectos mais estruturais e gerais da discussão sobre a produção artística e seu financiamento pelo Estado, opto agora por trazer alguns fatos e debates que estão na agenda da discussão em torno do apoio às artes no cenário paulistano dos últimos cinco anos, com o intuito de colaborar para uma reflexão relacionada mais aos formatos que podem assumir as políticas relacionadas a esse tema. Infelizmente, não conseguirei, no espaço deste texto, dar conta de abordar a mudança, ocorrida entre 2016 e 2017, no que diz respeito à dimensão Política (*politics*) da agenda de políticas públicas (*policies*) municipais. Contento-me apenas em mencionar uma onda crescente de tensões ocorridas no mundo da cultura desde o início de 2017 na cidade de São Paulo, relacionadas à troca de gestão do governo municipal – à derrota, nas eleições, do prefeito Fernando Haddad (PT), que governou até 2016, para o atual prefeito João Doria (PSDB), que se elegeu com um discurso de “eficiência”, “enxugamento” de gastos, principalmente de direitos sociais, e aposta em privatizações de diversos tipos.

A nova gestão, já no início do ano de 2017, anunciou um congelamento de 43,5% das verbas que estavam previstas para a pasta da cultura. No decorrer do ano, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), foi se consolidando uma mudança bastante clara nas concepções de políticas culturais e, a meu ver, sobretudo na forma de desenhá-las – que, no momento anterior, era muito mais pautada pela participação social, confiando em instrumentos como conferências, audiências públicas e esferas de diálogo mais sistemáticas entre a SMC e os agentes culturais da sociedade civil. Essas mudanças têm desencadeado uma série de conflitos entre os movimentos culturais das mais diversas áreas, incluindo também os segmentos artísticos,⁵ e a atual gestão da SMC, cujo ápice foi

5 Destaca-se a Frente Única da Cultura, composta por diferentes movimentos e associações de realizadores culturais da cidade, que se organizou a princípio em torno da pauta do descongelamento da verba destinada à cultura, mas depois foi se envolvendo em outras agendas.

uma ocupação da Secretaria pelos movimentos culturais reivindicando a saída do atual secretário – tais conflitos mereceriam um detalhamento maior do que o que cabe aqui, mas é importante ao menos situá-los como panorama geral.

Para a elaboração das reflexões apresentadas a seguir, utilizei material empírico sistematizado acerca de alguns encontros e esferas de debate sobre arte e políticas culturais ocorridos na cidade nos últimos anos.⁶ São eles: a) discussões e propostas oriundas da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo, realizada em 2013,⁷ especialmente as discussões concentradas nos grupos de trabalho do Eixo 2 (relacionado à cultura em sua dimensão simbólica e que concentrou os debates sobre produção artística); b) ciclos de debate #existedialogoemSP (ocorridos com os segmentos artísticos no município a partir da Conferência, em 2013⁸); c) plenárias e audiências temáticas de alguns segmentos culturais realizadas durante o processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura em 2016,⁹ bem como algumas outras instâncias de discussão e debates públicos ocorridos já no ano de 2017, que mencionarei pontualmente. O objetivo aqui não é realizar uma análise aprofundada do que vem sendo discutido em cada uma dessas instâncias ou por cada segmento artístico, mas sim tentar destacar, a partir de falas e discussões conduzidas entre os produtores culturais e os agentes de governo, algumas dinâmicas e questões mais transversais que vêm permeando o debate sobre as políticas de apoio às artes na cidade.

6 Venho acompanhando as instâncias de discussão relacionadas às políticas de apoio às artes nos últimos anos tanto como pesquisadora quanto como realizadora na área de Artes Cênicas, e por conta disso as esferas de interação observadas aqui se concentram mais nessa área.

7 Da qual fui relatora (no eixo 2, que discutia a cultura como produção simbólica, e em que a maior parte das discussões sobre linguagens artísticas ficou concentrada) e coautora da publicação resultante (ver Do VAL et al., 2014).

8 Foram acompanhados os encontros #existedialogoemSP com os segmentos do Teatro, Circo, Dança e Hip Hop.

9 Foram acompanhadas as audiências temáticas de Dança, Circo e Hip Hop.

Cabe ainda mencionar que todas essas esferas de discussão observadas consistiram em encontros públicos, abertos à participação de qualquer cidadão, em que as comunidades especializadas dos segmentos de produção artística em questão – os diferentes tipos de realizadores –, bem como eventuais outros interessados, discutiram e colocaram-se em interlocução com agentes governamentais, apresentando percepções, pontos de vistas e demandas sobre suas esferas de trabalho e discutindo com esses agentes possíveis diretrizes para as políticas públicas. Essas instâncias públicas de interlocução sistemática com o Estado, que podemos caracterizar como instâncias participativas, são instrumentos centrais para a elaboração de políticas públicas mais efetivas, e ainda mais importantes para as políticas de cultura, já que a atuação do Estado nessa área é mais focada no apoio a projetos, o que ocorre por meio da transferência de recursos – que são conduzidos e executados, de fato, pelas mãos da sociedade civil.

Nesse sentido, é bastante preocupante o fato de a nova gestão municipal estar optando por construir as políticas culturais da cidade num modelo que é muito mais centralizado (“de cima para baixo”), abandonando os mecanismos de ampla participação pública e de diálogo sistemático com os realizadores culturais – mecanismos estes que, vale destacar, não devem ser confundidos com encontros restritos e realizados a portas fechadas entre os gestores públicos e um grupo pequeno de indivíduos ditos “representantes” das comunidades culturais (normalmente indivíduos que apoiam a gestão em questão); nem tampouco devem ser confundidos com “escutas” pontuais que têm fim em si mesmas, já que as questões trazidas pelos participantes não reverberam na etapa seguinte de desenho das ações e políticas. Nem mesmo a Conferência Municipal de Cultura, a mais institucionalizada das instâncias participativas da área de cultura do município, tem perspectiva de ser realizada no curto prazo – a atividade deveria ocorrer neste ano de 2017, segundo o Plano Municipal de Cultura. Nesse sentido, cabe lembrar trecho do documento resultante da MONDIACULT, a Conferência Mundial de Políticas

Culturais realizada pela Unesco no México em 1982, que diz que “democracia cultural supõe a mais ampla participação do indivíduo e da sociedade” não só no processo de criação de bens culturais mas também “na tomada de decisões que concernem à vida cultural”, e que afirma que é preciso garantir a participação também no plano administrativo, “para assegurar que as instituições responsáveis conheçam as necessidades e preferências da sociedade em matéria de cultura”. (UNESCO, 1982)

A partir das percepções e discussões identificadas nas instâncias participativas observadas, destaco 2 eixos de reflexão importantes, cujos conteúdos podem informar as etapas de formulação e implementação de políticas para as artes. Eles estão relacionados: 1) à complexidade das etapas de produção artística e às necessidades específicas de cada uma delas; e 2) à diversidade interna dos grupos de produtores e à questão da representatividade. Um terceiro tópico muito importante seria a discussão sobre os modos de seleção de projetos e realizadores a serem apoiados pelas iniciativas públicas, por exemplo, os editais, mas não haveria espaço para abrir essa discussão neste artigo – desenvolvo algumas considerações sobre esse tópico em Vasconcelos-Oliveira (2016b).

COMPLEXIDADE DE CADA ETAPA DA PRODUÇÃO E NECESSIDADE DE DIVERSIFICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS DE AÇÃO

Como já foi mencionado, em contextos em que os cenários de produção cultural são maiores e mais diversificados, as questões e demandas relacionadas a essa produção também tendem a ser complexas e diferenciadas. Cada etapa da produção – e podemos considerar, como parâmetro geral, as etapas previstas pela Unesco (2009) para o ciclo de produção cultural, que compreendem: criação, produção, disseminação/circulação e exibição/recepção/consumo –, costuma ter seus próprios padrões de organização social e modos de funcionamento, bem como suas dificuldades, barreiras e códigos a serem dominados.

Uma política de apoio às artes precisaria ter em mente uma concepção ampla da “produção artística”, como um universo diferenciado de relações sociais e modos de funcionamento que envolvem uma multiplicidade de questões e problemas. No discurso de alguns gestores públicos da área da cultura – especialmente entre aqueles que desconhecem tais dinâmicas de produção e estão ocupando cargos por acordos políticos ou qualquer outro motivo que não o conhecimento do tema – algo que é relativamente comum, especialmente em municípios menores –, é recorrente a compreensão equivocada de que os grupos de produtores artísticos simplesmente reivindicam “mais dinheiro”, e especificamente “mais dinheiro para a produção de novas obras”. Nesses casos, muitas vezes o diálogo entre as comunidades de produção artística os gestores se estabelece a partir de pelo menos dois pressupostos errados. O primeiro, o de que a ampla e complexa ideia de “produção artística” resume-se a uma sucessão de criação de novas obras – espetáculos, filmes, discos, entre outros tipos – uma visão que reduz todos os processos sociais que ocorrem nos “mundos” de produção da arte – para usar o termo do sociólogo Howard Becker – ao que deveriam ser seus produtos finais.

O segundo pressuposto equivocado, uma espécie de narrativa do favor: como se os agentes estatais, por benevolência, apreço pessoal às artes ou qualquer justificativa desse tipo, estivessem “fazendo um favor” aos produtores quando concedem mais recursos para financiar produções específicas. Normalmente, esse pensamento também vem acompanhado da ideia de contrapartidas, ou “coisas que os realizadores artísticos devem devolver” à sociedade – tratada, via de regra, como um todo indiferenciado de não-artistas – também seguindo um pouco a narrativa do favor/benevolência. Trata-se de uma concepção bastante ultrapassada e reducionista dos potenciais benefícios que a produção artística pode desencadear na sociedade, assim como bastante desinformada das questões reais que estão presentes na dinâmica da produção artística. Trata-se de uma visão, a meu ver, que ainda tem relação com a antiga representação Romântica do artista como um gênio ou um indivíduo

completamente diferente do resto da sociedade, que precisa ser ajudado pelo governo – seja o modelo clássico do mecenato ou as formas mais modernas de Estado – em parte como demonstração de sensibilidade ou erudição daqueles que ocupam os cargos de poder e que, em troca, “nos presenteia” com produtos de sua inspiração e criatividade.

É claro que a disponibilização de verbas públicas para a realização de obras artísticas (normalmente por seleção de projetos via editais) é necessária e, como modelo de ação política, representa em si um avanço em relação ao que seria a “política de eventos” – modelo de ação que ainda é bastante típico em alguns contextos locais, em que a gestão pública reduz o “fazer política cultural” à realização e à difusão de eventos culturais, normalmente artísticos. A inadequação dessa visão já é algo amplamente conhecido, e manifestações contrárias à redução da política cultural à “política de eventos” podem ser encontradas no debate nacional desde meados dos anos 1970, como registra Isaura Botelho em seu livro sobre a criação da Funarte e a definição de suas diretrizes. (BOTELHO, 2001a)

No entanto, como mostram as discussões observadas, da mesma forma que os realizadores artísticos necessitam de recursos financeiros destinados a viabilizar obras específicas – momentos pontuais de sua existência como produtores –, eles também precisam garantir sua subsistência em momentos de aprofundamento de pesquisas e estudos, que não necessariamente precisam resultar em produtos do tipo: “novo espetáculo”, “novo disco” ou “novo filme”, assim como precisam de esferas de formação e trocas de conhecimento de diversos tipos, assim como precisam de apoio para circular obras e pesquisas que não são novas (e nem por isso precisam ser abandonadas), de apoio para projetos artístico-pedagógicos, entre outras demandas. Ou seja, na maioria dos casos, a demanda por “dinheiro para produção de novas obras” não é o único gargalo para o desenvolvimento da linguagem em questão.

Durand (2001), assim como outros autores, menciona que uma verdadeira “política” cultural não deveria se resumir a um conjunto de ações pontuais e desarticuladas, mas deveria ser orgânica – ser composta por

ações e programas orientados por diretrizes gerais. Se isso vale para a política cultural em sentido amplo, vale também para as políticas de artes em sentido específico: elas precisam ser pensadas de forma integral, com ações que respondam aos diferentes problemas encontrados no ciclo de produção das obras, o que pressupõe conhecer bem, e de forma bem objetiva, as questões envolvidas em cada segmento de produção ou linguagem.

Considerando o material empírico observado, a demanda por políticas mais orgânicas para os diferentes segmentos artísticos – algo que poderia ser pensado como políticas setoriais para o desenvolvimento específico dos diferentes segmentos de produção artística – foi identificada em diversas instâncias de participação. Quando não mencionada diretamente, ela apareceu na forma de menção a diversas outras linhas de ação que deveriam ser pensadas pela gestão municipal para além do fomento direto às novas produções artísticas. Listo pelo menos seis demandas que foram mencionadas pelos realizadores artísticos nos encontros acompanhados, e que podem resultar em linhas que poderiam compor uma política de apoio às artes mais orgânica. Vale notar que algumas delas nem sequer exigiriam soluções na forma “dinheiro transferido aos realizadores”, mas poderiam ser solucionadas, ou ao menos amenizadas, com direcionamento de programações e curadorias, adaptação e concessão de espaços públicos, entre outras ações possíveis.¹⁰

a) Financiamento à produção de obras artísticas específicas ou de etapas dessa produção: necessidade de ações que financiem especificamente a criação e/ou a produção de trabalhos artísticos, ou de etapas desses trabalhos (por exemplo, na área do cinema, há editais para financiar só a etapa de desenvolvimento de roteiro, ou só a etapa de finalização do filme). Exemplos de ações: Programas e editais do Núcleo de Fomento às Linguagens Artísticas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, editais do Programa de Ação Cultural

10 Uma versão mais detalhada dessas diferentes questões (que resultam em diferentes modalidades de ação) encontra-se em Vasconcelos-Oliveira (2016b).

(PROAC) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, ou prêmios como Klauss Vianna, Myriam Muniz, Carequinha ou Procultura da Funarte no nível nacional. Exemplos em que o Estado subsidia direta e sistematicamente alguns grupos de produção artística: SP Companhia de Dança ou a Orquestra Sinfônica (Estado de São Paulo).

b) Financiamento à pesquisa artística e a atividades de base dos realizadores: necessidade de ações que financiem a manutenção das atividades básicas do realizador ou grupo em questão, como sua pesquisa e seu trabalho mais rotineiro, sem que isso necessariamente precise resultar numa nova obra ou em algo que tenha um formato de exibição ao público. Exemplos de ações: leis municipais de Fomento ao Teatro e à Dança; Programa Cultura Viva, no nível federal.

c) Apoio à difusão/circulação/exibição de obras: necessidade de ações que apoiem a difusão, exibição ou circulação de trabalhos já prontos (tendo em vista que as etapas de produção e de circulação envolvem custos e necessidades diferentes e que trabalhos como os de artes cênicas não se esgotam após terem realizado sua primeira temporada de exibição). Necessidade de estimular a criação de um mercado para realizadores e obras, que os permita sair do imperativo de “sempre estar desenvolvendo um produto novo para colocar em circulação”, o que muitas vezes se contrapõe ao objetivo de desenvolvimento da linguagem artística em questão. Exemplos de ações: editais específicos do PROAC Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (exemplo, para circulação de trabalhos de dança); ou sublinhas específicas de editais municipais ou federais destinados ao apoio a linguagens. Ou ainda, programas de compra direta de obras/trabalhos pelo Estado ou por entidades a ele vinculadas, por exemplo, programas como Circuito Cultural Paulista (estadual), Virada Cultural (municipal), Circuito Municipal SP Cultura, ou compra de programações para equipamentos como teatros e centros culturais públicos, ou realização de festivais. A ampliação do circuito de difusão de produtos culturais possibilita que os realizadores continuem trabalhando enquanto estão em períodos de

intervalo de novas criações/pesquisas (ou mesmo enquanto estão realizando essas etapas de criação/pesquisa de outros trabalhos).

d) Apoio a espaços/instituições públicas ou independentes que promovam criação, difusão ou formação artística: necessidade de ações destinadas a ampliar e qualificar os espaços e instituições culturais públicos e conduzidos pela sociedade civil que desenvolvam produção, criação, difusão ou formação artística de forma continuada. O apoio a tais espaços/instituições fortalece a ideia de consolidar um circuito para realizadores e obras. Exemplos de ações: espaços mantidos pelo Estado e diretamente ligados a linguagens artísticas específicas, como o Centro de Referência à Dança ou a Casa de Cultura do Hip Hop, em nível municipal; edital PROAC Território das Artes (destinado a fomentar atividades de espaços culturais independentes/privados) da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; algumas linhas dos programas municipais de Fomentos que permitem manutenção de espaços; ou o próprio Programa Cultura Viva, no nível federal. Outra possibilidade de ação seria fortalecer programações de criação, difusão e formação artística dentro centros ou espaços culturais financiados diretamente pelo Estado, como, no nível municipal, as Casas de Cultura, o Centro Cultural da Juventude, o Centro Cultural de São Paulo, entre outros.

e) Programas de formação de artistas e/ou críticos: necessidade de apoiar a formação e a qualificação de realizadores dos diferentes segmentos, incluindo iniciativas de educação formal (especialmente para segmentos que possuem esferas de formação mais escassas, como o circo) ou iniciativas de formação continuada ou de curta duração. Exemplos de ações: escolas formais financiadas diretamente pelo Estado, por exemplo, a Escola Municipal de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo ou a Escola Nacional de Circo da Funarte; iniciativas de formação continuada, a exemplo de cursos livres oferecidos em diversos equipamentos públicos; concessão de bolsas de estudo ou outras formas

de de apoio à circulação de artistas, a exemplo do programa Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura.

f) Apoio à construção de redes e espaços de articulação de realizadores: necessidade de ações e espaços destinados a promover o fluxo de conhecimentos, o compartilhamento e a troca entre realizadores, no sentido de promover uma qualificação em nível mais geral dentro dos segmentos artísticos (sobre conteúdos artísticos mas também sobre modos de produção), bem como de estimular a articulação e a interlocução entre os diferentes grupos de realizadores (o que também os qualifica para a interlocução com a esfera da gestão pública). Exemplos de ações: mapeamentos de realizadores como o realizado pela plataforma SP Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo; apoio a iniciativas como Fóruns ou outros espaços de encontro; apoio a ateliês coletivos de criação (alguns dos projetos apoiados pelo Programa VAI, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, possuem esse caráter, mas não existe um programa voltado especificamente para essa questão).

Vale ainda mencionar que, nas observações empíricas realizadas, quando o assunto era a reflexão sobre políticas mais orgânicas de apoio às artes (composta por ações de diversos tipos como as mencionadas acima), a Lei de Fomento ao Teatro (de 2002) via de regra aparecia como modelo nas discussões observadas. Trata-se de um programa que surgiu como resposta aos desequilíbrios gerados num contexto histórico em que nossa política cultural basicamente se resumia a mecanismos de incentivo fiscal (anos 1990), como fruto da organização da classe teatral, especialmente representada pelo movimento Arte contra a Barbárie (ver GOMES; MELLO, 2014; DESGRANGES; LEPIQUE, 2012). Um ponto essencial do Programa e que ampara fundamentalmente seu objetivo principal – apoiar a pesquisa de linguagem e o trabalho continuado – está relacionado aos formatos das ações resultantes dos projetos contemplados pelo edital, que não se limitam à ideia de “contrapartidas” e nem ao formato de espetáculos e apresentações públicas como produtos

resultantes dos projetos – eles podem resultar em ações diversas, como publicações, vídeos, atividades formativas, entre outras. Outro ponto fundamental nesse sentido é o fato de o edital de chamamento dos projetos não delimitar, a priori, o tempo de duração do projeto e nem fixarem o valor a ser concedido a cada contemplado – são os proponentes que apresentam cronograma e planilha de custos, o que possibilita trabalhar com projetos de mais longa duração (fundamental para garantir o aprofundamento da pesquisa de linguagem).

O modelo do Programa de Fomento ao Teatro é mencionado como caso de sucesso em diversas instâncias destinadas à reflexão sobre produção artística e serve de inspiração para diversos outros segmentos. Em 2006, foi implementado o Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo (Lei nº 14071/05) e em 2016 foi sancionado o Projeto de Lei que institui o Programa Municipal de Fomento ao Circo (PL 129/16), após cerca de dois anos de intenso debate entre os movimentos de realizadores circenses, o legislativo e o poder executivo municipal – trata-se de uma lei que foi construída coletivamente, com ampla participação do segmento, o que resultou num processo complexo e demorado, devido à diversidade interna dos grupos de realizadores que constituem o segmento circense em São Paulo.

Vale mencionar que tanto o programa de Fomento à Dança quanto o de Fomento ao Circo encontram-se ameaçados pela atual gestão da SMC. O programa de Fomento ao Circo nem sequer foi posto em prática, apesar de ser garantido por lei – a secretaria recusou-se a “comprometer-se” com a lei sancionada (apesar de diversas solicitações de realizadores e associações¹¹) e criou um edital pontual de apoio ao circo, sem nenhuma obrigação de ser realizado anualmente, nenhum parâmetro orçamentário pré-estabelecido e nenhuma garantia de que as diretrizes

11 Destaca-se a ocasião do encontro “Secretaria da Cultura Escuta” com o segmento do circo, realizado em 21 de janeiro de 2017 no Centro Cultural de São Paulo, em que diversas associações circenses apresentaram a implementação do Programa de Fomento ao Circo como uma das prioridades do segmento.

acordadas pelos realizadores em parceria com o legislativo e a gestão anterior da SMC serão mantidas. O novo edital, além desses problemas tem um número específico de apresentações públicas como “contrapartidas” obrigatórias em todas as categorias de apoio previstas. Como fica claro (inclusive em falas do atual Secretário), o novo edital se aproxima muito mais do modelo de editais do PROAC, Programa de Ação Cultural da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, instância em que o próprio Secretário Municipal já atuou, do que dos modelos de Programa de Fomento (inspirados na Lei de Fomento ao Teatro).¹² O modelo dos PROACs, no entanto, vem sendo bastante problematizado pelos movimentos artísticos por direcionar a produção para uma lógica de projetos curtos, realizados com pouco dinheiro (os valores são fixos e bastante limitados, tendo em mente os custos de produção de cidades como São Paulo ou outras cidades maiores do Estado), que segue a lógica de contrapartidas e cujos objetivos são recortados e pré-definidos (por exemplo, há edições específicas para a produção de novas obras ou para a circulação de obras já prontas, mas pouco espaço para que os proponentes sugiram outros desenhos de atividades a serem realizadas). Isso confere uma lógica bastante fragmentada para a produção e favorece a lógica da intermitência – no caso das artes circenses, está relacionado também ao problema de instabilidade dos elencos (como os projetos são curtos e têm pouca verba, os realizadores sempre estão transitando entre projetos e há poucos grupos que conseguem manter um grupo estável por muito tempo, o que praticamente inviabiliza o desenvolvimento de uma pesquisa aprofundada). Em suma, dado que as condições de produção interferem no resultado da obra, é preciso refletir sobre se esses modelos

12 O partido que ocupa atualmente a gestão municipal de São Paulo (PSDB) governa o Estado de SP há quase 25 anos. Na área da cultura, até por conta dessa estabilidade e do tempo de atuação, o partido desenvolveu um modo bastante característico de pensar e implementar as políticas culturais (assunto que mereceria um estudo específico). Uma parte considerável da equipe que atualmente ocupa a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo atualmente (incluindo o próprio Secretário) já passou pela secretaria estadual e tem como referência os tipos de programas e ações que são desenvolvidos lá.

de financiamento de fato possibilitam o desenvolvimento da pesquisa e das linguagens artísticas ou se somente conseguem oferecer uma resposta emergencial às necessidades de subsistência dos próprios criadores.

Em relação às disputas realizadas em torno do Programa de Fomento à Dança, elas mereceriam um artigo exclusivo, mas vale tecer algumas breves considerações aqui. Desde pelo menos 2013, algumas correntes de dança da cidade de São Paulo (especialmente relacionadas às danças de rua e às danças negras) vinham reivindicando maior acesso ao Programa, alegando que o trabalho que realizam também consiste numa forma de “dança contemporânea” (a manifestação elegível para concorrer ao edital) e que a seleção realizada pelas comissões de avaliação do Programa, historicamente, tendia a privilegiar correntes de dança contemporânea de matrizes mais acadêmicas e europeias (ensinadas nas universidades de dança). Trata-se de um questionamento legítimo, sério e que estava sendo trabalhado em discussões públicas e instâncias de participação, ainda que muitas vezes por meio de debates áridos e num processo lento – como geralmente acontece nos processos que envolvem ampla participação social.¹³ Avanços dessa discussão já podiam ser vistos nas próprias edições do Fomento à Dança, que passaram a ter em suas comissões de seleção representantes de danças de rua e danças negras. Em 2017, no entanto, sem justificativa plausível, a nova gestão da SMC cancelou o edital do Fomento à Dança que estava em andamento e que contava com mais de 60 projetos inscritos e, unilateralmente, propôs um novo edital que contradizia o modelo previsto pela Lei de Fomento à Dança em diversos pontos (ver Calux, 2017). O argumento utilizado pela Secretaria seguiu uma estratégia mencionada na seção anterior: desqualificar os realizadores a partir do argumento do “elitismo”, acusando o fato de a classe da dança e as comissões de seleção do Programa priveli-

13 A discussão conduzida na audiência temática da Dança, realizada no momento de construção do Plano Municipal da Cultura, 2016, é um ótimo exemplo de como essas discussões estavam tomando forma e reverberando dentro da própria Secretaria. Essa discussão também pode ser identificada no encontro da dança do programa #existediálogoemSP.

giarem somente um grupo pequeno de produtores. Em vez de continuar as discussões que já estavam em curso nos últimos anos acerca das formas de acesso ao programa e das composições de bancas de seleção; ou em vez de propor uma ampliação do recurso do programa que possibilitasse a inclusão de uma diversidade maior de contemplados, ou eventualmente a criação de linhas que contemplassem outros tipos produtores; a nova gestão suspendeu o edital anterior e redigiu, sem diálogo com os movimentos da dança, um novo edital que trazia mudanças que nada tinham a ver com a questão que serviu como justificativa para o cancelamento do edital prévio – como por exemplo, a redução no prazo de realização dos projetos para um ano (segundo o modelo dos PROACs). Houve uma série de discussões públicas entre a comunidade da dança e a Secretaria Municipal de Cultura – e nesse momento, as vertentes da dança contemporânea “tradicional” e as vertentes das danças negras contemporâneas e danças de rua se uniram em oposição ao que seria um “desmonte” do Programa de Fomento. Registros dessas discussões podem ser facilmente encontradas em noticiários, blogs e redes sociais. A SMC conseguiu manter a validade do novo edital e o mesmo foi amplamente boicotado pelos movimentos de dança da cidade (tanto pelos produtores “tradicionalmente” vistos como contemporâneos quanto por aqueles que estavam reivindicando esse status, que também discordaram da maneira pela qual a SMC estava conduzindo a mudança) e teve somente 11 inscritos no módulo 1 (criação) e 6 no módulo 2 (circulação), sendo que 4 dessas propostas foram desclassificadas por não cumprirem os requisitos básicos do edital, segundo informações apresentadas no Diário Oficial da Cidade de São Paulo. Mesmo diante da baixa adesão, a Secretaria optou por levar o processo adiante, contemplando, ao final 9 propostas no módulo 1 e 4 no módulo 2, numa seleção praticamente sem concorrência, o que resultou na premiação (com montantes superiores a R\$200 mil por grupo), de agentes e grupos que não têm trajetória de pesquisa em dança, e/ou que muitas vezes nem possuem histórico de pesquisa com um elenco fixo de realizadores, como como de grupos que realizam grandes

produções e que já contam recorrentemente com apoio financeiro oriundo de mecanismos de isenção fiscal (que originalmente não eram entendidos como público-alvo da Lei de Fomento).

DIVERSIDADE INTERNA DOS CAMPOS E DOS GRUPOS DE REALIZADORES, LUGARES DE FALA E A QUESTÃO DA REPRESENTATIVIDADE

Uma segunda questão que vem sendo bastante problematizada nas discussões recentes sobre a produção artística na cidade de São Paulo e suas formas de apoio relaciona-se à diversidade interna das próprias classes de produtores. Como mencionado anteriormente, a partir do momento que os campos artísticos se autonomizam, o *status* de artista (inclusive a fronteira que diferencia o “profissional” do “amador”) passa a ser legitimado dentro do próprio campo: pelos sistemas de formação (escolas de arte que conferem diplomas); ou pelo sistema legal (por exemplo, para atividades que exigem um registro nas entidades de classe ou mesmo na Delegacia Regional de Trabalho); bem como pelas instâncias de consagração e apoio (que podem compreender a crítica especializada ou às próprias instituições públicas que, ao decidirem quem vai ser contemplado por um programa de fomento, também decidem quem pode ser reconhecido como artista ou realizador “profissional”). A garantia de que a legitimação será feita dentro do próprio campo e seguindo seus parâmetros é algo muito positivo pois garante a autonomia – evita, por exemplo, que um governo autoritário decida de forma parcial os rumos que um determinado segmento de produção irá tomar. De outro lado, sempre há risco de grupos de realizadores que concentram mais poder dificultarem a entrada de novos agentes ou de propostas que, em alguma medida, rompam com as práticas que já são mais legitimadas. Quanto mais diversificado é um campo de produção artística (quanto maior o número de produtores e instituições), menos ele será homogêneo e mais diferenciadas serão as correntes, os modos de fazer, as estéticas e os discursos. A legitimidade de quem “representa mais” o segmento em questão, ou de quem pode

“falar em nome” do segmento como um todo, nesses casos, via de regra é objeto de intensa disputa.

Nesse contexto, a forma de seleção dos agentes e projetos que irão receber os recursos públicos também emerge como um assunto dos mais centrais para as políticas para as artes. De um lado, há que se garantir que os realizadores selecionados sejam realmente aptos para desenvolver os projetos (e a análise de currículo e certificações é um indicador para isso). De outro lado, quanto mais se exige critérios como formação específica, registros ou comprovantes de atuação para reconhecer um determinado agente como apto a ser beneficiário de um programa de fomento às artes, mais barreiras de entrada há para os novos produtores, que encontram dificuldades para adentrar as esferas “oficiais” do campo. Isso pode ser extremamente prejudicial à diversificação estética e discursiva do segmento em questão.

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

No caso paulistano observado, há algumas discussões em que essa questão veio à tona. Sem dúvidas, as discussões públicas acerca da diversificação do acesso ao Fomento à Dança mencionadas acima, realizadas entre 2013 e 2016, foram bastante ilustrativas dessa questão. Destaca-se, na própria área da dança, a presença desse debate sobre a diversidade dos produtores e dos modos de fazer já no encontro da dança do programa #existediálogoemSP, conduzido pela SMC após a realização da Conferência Municipal de Cultura, ainda em 2016, em que emergiram questões sobre a necessidade de compreender os diferentes

modos de produção de dança que habitam a cidade, tendo em mente que cada um deles possui necessidades específicas.¹⁴

Outro eixo de discussões que ilustra bem essa questão da diversidade dos produtores no contexto paulistano dos últimos 5 anos é o que se estabeleceu em torno do tema Lei de Fomento à Periferia (que resultou no Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo, lei municipal número 16.496/2016). Como mostram alguns pesquisadores sobre o assunto (destaco D’Andrea, 2013), o florescimento dos movimentos culturais e artísticos das regiões periféricas de São Paulo já vem tomando forma desde pelo menos os anos 1990. No decorrer das décadas, uma série de programas municipais estimularam a ampliação e a diversificação desses produtores, seja diretamente, como no caso do Programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais, de 2003) ou indiretamente, como no caso do Programa Vocacional – que existe há cerca de 15 anos, mas ainda não é amparado por lei – ou mesmo de centros culturais que oferecem formações artísticas em regiões periféricas, como Centro Cultural da Juventude, CEUs ou Casas de Cultura.

A Conferência Municipal de Cultura de 2013 foi um momento inquestionável de reivindicação mais organizada pela participação desses

14 Na ocasião, a Cooperativa de Dança também reforçou a necessidade de implementação de um novo programa de apoio à Dança, tendo em vista que a Lei de Fomento sozinha não daria conta de contemplar atores tão diferentes como, por exemplo, produtores que estão construindo uma pesquisa continuada em dança contemporânea, criadores novos que estão iniciando suas pesquisas e grupos mais tradicionais, que já estão atuando há décadas (que podem não estar mais no lugar do experimentalismo ou da ruptura, mas sim numa fase de consolidação de suas “tradições” de linguagens). Linhas de fomento a todos esses grupos de atores obviamente seriam justificáveis, mas um só programa de apoio à Dança provavelmente não daria conta de responder às especificidades de cada um deles. A proposta, na época, era implementar o Projeto de Lei nº 01-00010/2015, que incluía um novo edital para o segmento – o que seguia a trajetória implementada no teatro, em que a criação do Prêmio Zé Renato (Lei nº 15.951, aprovada em 2014, após a implementação do prêmio ser uma das propostas mais votadas na Conferência Municipal de Cultura de 2013), respondia, em parte, a uma demanda de “desafogar” a Lei de Fomento ao Teatro. Esse assunto foi retomado em outras instâncias coletivas de discussão da dança, e em alguns momentos foi discutido se a melhor opção seria a criação de novos programas ou a ampliação do escopo e do orçamento do próprio Programa de Fomento à Dança.

atores sociais na agenda das políticas culturais da cidade (ver Do Val, Barbosa, Vasconcelos-Oliveira e Pinto, 2014). Diversos fóruns e instâncias de discussão sistemáticas que já se organizavam nas regiões periféricas se articularam e organizaram uma série de demandas para serem apresentadas na Conferência – inclusive realizaram pré-conferências por conta própria e participaram das pré-conferências regionais que eram atividades previstas na agenda da Conferência. Os movimentos culturais da periferia participaram desse processo de forma até mais organizada do que as classes artísticas mais tradicionais, que historicamente costumam ser atores bastante presentes. Das suas demandas, a mais expressiva foi a criação de uma Lei de Fomento à Periferia – que ficou no topo da lista das propostas aprovadas na III Conferência Municipal de Cultura.

O principal objetivo da Lei de Fomento à Periferia, segundo o Movimento Cultural das Periferias, que articulou essa agenda junto à SMC por três anos até a lei ser sancionada em 2016, era o de descentralizar o acesso às verbas destinadas às manifestações artísticas e culturais na cidade, contemplando grupos e realizadores que não conseguiam espaço nos programas e editais “tradicionais” e também promovendo uma descentralização dos recursos públicos nas diferentes regiões da cidade (ver Periferia em Movimento, 2016). Durante os três anos de debate sobre o formato da lei, muito se discutiu sobre se ela não seria uma sobreposição a programas como o de Fomento ao Teatro ou à Dança, tendo em vista que não havia impeditivos para grupos e realizadores da periferia participarem desses programas. A argumentação de que era necessário criar uma linha de fomento específica, cujo recorte não seria o da linguagem, mas sim o do território, passou, nos debates realizados na Conferência Municipal de Cultura, por duas ideias: a primeira, pela constatação de que se de fato não havia impeditivos para que os projetos oriundos da periferia participassem dos programas tradicionais de Fomento, na prática, isso não vinha acontecendo. E a segunda, pela ideia de que a “cultura periférica” poderia ser algo mais amplo do que o con-

junto das manifestações artísticas tradicionais, podendo incluir outras práticas e manifestações.

Nota-se então, que o que estava em jogo não era somente o problema da diversidade interna das classes de realizadores (e a reivindicação de um grupo de atores por “fazer parte”), mas também uma reivindicação pela ampliação da própria agenda do que se compreende como “apoio às artes”. Destaca-se também que esse é um ótimo exemplo de como a agenda emergente da cidadania cultural e a agenda mais tradicional das políticas de apoio às artes se entrecruzam, e de como são necessários uma série de arranjos – não só institucionais, mas também conceituais, de parâmetros estéticos e de valoração, de forma geral – para realizar a mediação entre essas duas agendas. O que os movimentos culturais da periferia estavam reivindicando, ao fim e ao cabo, é que não bastava ter sua produção e seus modos de vida reconhecidos como práticas culturais, numa agenda de cidadania cultural, mas era preciso também reconhecer uma parte de sua produção simbólica como manifestação artística, conferindo-lhe esse status. Destaca-se, ainda nesse sentido, que o Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo foi instituído no mesmo departamento destinado a cuidar dos outros programas de fomento às artes, o Núcleo de Fomento às Linguagens Artísticas. A meu ver, é fundamental que esse tipo de mediação seja acompanhada pela gestão pública – e, preferencialmente, que se dê no próprio âmbito da gestão pública, que é o ente responsável por garantir e estimular a diversidade das expressões e produções culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração de uma política mais orgânica – e não um conjunto de ações pontuais e desarticuladas – faz-se extremamente necessária para a maioria dos segmentos artísticos, e para desenhá-la é necessário diagnosticar as reais necessidades desses segmentos e pensar modelos de apoio diversificados que respondam aos diferentes problemas vivenciados nesses contextos. Como aponta a reflexão conduzida aqui, o assunto não é simples, envolve uma série de contradições e uma série de representações

construídas historicamente que, em muitos momentos, dificultam a tarefa de entender o real funcionamento das esferas de produção artística. Como bem ilustram algumas discussões observadas empiricamente a partir do caso de São Paulo, essa tarefa também ganha complexidade quando se constata que as esferas de produção artística, como universos complexos de relações sociais construídas no tempo, também possuem suas questões políticas internas e seus grupos de interesse que muitas vezes não estão em consenso.

Tendo em mente essas dificuldades, a meu ver, a maneira mais adequada de conduzir a formulação de uma agenda de política para as artes é por meio da instituição de canais sistemáticos e amplos de participação social, que estimulem a participação dos diversos grupos que compõem cada segmento e o engajamento efetivo dos mesmos. Do ponto de vista do cidadão e dos realizadores de cultura, isso significa ter o direito de influenciar na construção da agenda política – e de participar das tomadas de decisão políticas para além do momento da eleição. E do ponto de vista do gestor público, isso permite que eles conheçam melhor as necessidades e especificidades dos modos de produção do universo em questão, além de representar uma ótima oportunidade para que eles possam mapear as relações entre os grupos, os eventuais conflitos de interesse e as relações de poder. Isso é fundamental para que as políticas elaboradas sejam realmente acessíveis aos diferentes grupos de realizadores e, sobretudo, efetivas no sentido de garantir a diversidade das expressões artísticas existentes.

REFERÊNCIAS

- BESCH, J; MINSON, J. Participatory Policy Making, Ethics, and the Arts. In: MEREDYTH, D.; MINSON, J. (Ed.). *Citizenship and Cultural Policy*. London: Sage, 2000.
- BOLAÑO, C. et al. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.
- BOTELHO, I. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001a.
- BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001b.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2002. A primeira edição foi publicada em 1992.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Nacional das Artes - Relatório de atividades março de 2015 a maio de 2016*. Brasília: Ministério da Cultura, 2016.
- COULANGEON, P. As políticas culturais diante dos critérios de justiça: reflexões a partir do caso francês. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, maio/ago. 2011.
- D'ANDREA, T. P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. 295 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (Org.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- DO VAL, A. P. et al. *Participação e cidadania cultural: a experiência da III Conferência Municipal de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/3ConfPublicacaoPDF_1402497067.pdf>.
- DUBUFFET, J. Asfixiante cultura. In: GENTIL, G.; POIRRIER, P. *Cultura e Estado: a política cultural na França: 1955-2005*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. p. 69-71. A primeira edição foi publicada em 1968.

- DURAND, J. C. Cultura como objeto de política pública. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15 n. 2, 2001.
- GENTIL, G.; POIRRIER, P. *Cultura e Estado*. A política cultural na França: 1955-2005. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. (Org.). *Fomento ao Teatro - 12 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- HEINICH, N. *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard, 2005.
- MENGER, P. M. Etre artiste par intermittence: la flexibilité u travail et le risque professionnel dans les arts du spetacle. *Travail et emploi*, no. 60, p. 4-22, 1994.
- MENGER, P. M. Artists as workers: theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28, p. 241-254, 2001.
- MILLER, T. The National Endowment for the Arts in the 1990s: A Black Eye on the Arts? In: MEREDYTH, D.; MINSON, J. (Ed). *Citizenship and Cultural Policy*. London: Sage, 2000.
- NUSSBAUMER, G. Cultura e políticas para as artes. In: RUBIM, A.; ROCHA, R. (Org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- OLIVEIRA, M. C. V. Cultura e Estado. In: DO VAL, A. P. et al. *Políticas públicas de cultura*. São Paulo: Escola do Parlamento/Câmara Municipal de São Paulo, 2016a.
- OLIVEIRA, M. C. V. A dimensão simbólica da cultura e o lugar das artes na política cultural. In: DO VAL, A. P. et al. *Políticas públicas de cultura*. São Paulo: Escola do Parlamento/Câmara Municipal de São Paulo, 2016b.
- PERIFERIA EM MOVIMENTO. *Vitória histórica*: Haddad sanciona Lei de Fomento às Periferias; edital sai em agosto. 2016. Disponível em: <<http://periferiaemmovimento.com.br/vitoria-historica-haddad-sanciona-lei-de-fomento-as-periferias-edital-sai-em-agosto/>>.
- RUBIM, A. A. C. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2007a. Disponível em: <www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf>.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais entre o possível e o impossível. In: NUSSBAUMER, G. (Org.). *Teorias & políticas de cultura*. Salvador: CULT/EDUFBA, 2007b.

SAO PAULO (SP). Lei Municipal de Fomento ao Teatro - Lei Nº. 13.279/2002. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>>.

SILVA, F. B. *Política Cultural no Brasil 2002-2006: acompanhamento e análise*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

UNESCO. *Declaración de México sobre las políticas culturales*. 1982. Disponível em: <http://portal.unesco.org/culture/es/files/12762/11295424031mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf>

UNESCO. *The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*. Canadá: Unesco, 2009.

Retratos do mercado de trabalho artístico: música, atividade e precarização

Amanda P. Coutinho Cerqueira

INTRODUÇÃO

O que distingue o trabalho artístico de outros tipos de trabalho? Em seu estudo sobre Mozart, o alemão Norbert Elias (1995) elabora um modelo teórico para análise sociológica do artista, o qual recupera as dimensões ontogênicas do momento histórico para entender as pressões sociais que agem sobre o indivíduo. O autor demonstra que o artista sempre esteve ligado a estruturas sociais que lhe possibilitaram a realização do seu trabalho em determinadas condições históricas e sistemas de interações, denominado de configurações. Ao elaborar indagações sociológicas para compreender a relação do artista no contexto da Corte, Norbert Elias (1995) analisa o significado de ser socialmente reconhecido como artista e ser, ao mesmo tempo, capaz de alimentar sua família. Na sociedade contemporânea, na qual novas dimensões se colocam e outras tantas são reiteradas, a investigação de Elias parece ser ainda mais urgente, com significações diversas a ser exploradas.

As particularidades da análise das configurações dos músicos relacionam-se às transformações promovidas pelas tecnologias da Informação

e da Comunicação (TICs), assim como são parte de um contexto mais amplo que informam o movimento de legitimação e conveniência da cultura dentro da cadeia produtiva recente, enquanto importante esfera econômica e de linguagem simbólica, política e social. O crescimento das indústrias culturais, durante todo o século XX, que possibilitou a expansão da arte na forma de mercadoria, hoje impulsiona e intensifica o trabalho artístico. Cada dia mais as pessoas se ocupam das atividades culturais. Nas duas bases de dados que permitem uma referência ao trabalho artístico no Brasil, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios e Ministério do Trabalho e Emprego/Relação Anual de Informações Sociais (IBGE/PNAD e MTE/RAIS), observa-se um crescimento do número de profissões relacionadas ao campo cultura e do espetáculo – dos quais os músicos representam o maior crescimento em números absolutos – comparado com o mercado de trabalho no país. Para entender em quê se traduz esses números, a relação entre trabalho e atividade artística é base teórica para o desenvolvimento deste artigo.

CONDIÇÕES ESTRUTURAIS

O quadro analítico para a elaboração do retrato sociológico do artista é permeado por desafios teóricos e metodológicos. Qualquer que sejam as especificidades das práticas artísticas, elas não constituem uma exceção ao mundo trabalho, mas representam e reconfiguram sua exterioridade. Embora o trabalho artístico esteja constantemente relacionado a uma atividade distante de sua concretude e autonomizado das demais esferas da realidade social, sua realização prática e objetiva coloca o artista inserido no mundo do trabalho e de todas as relações que dele se desdobram. Percebe-se a insuficiência de construções simbólicas como vocação e dom para dar resposta aos sentidos e organizações das profissões artísticas. Trata-se da emergência das ciências sociais em analisar o que vem a ser o trabalho artístico e em quê, ele se diferencia das outras formas de atividade.

Nessa perspectiva, a socióloga do trabalho artístico no Brasil, Liliana Segnini (2012), considera a arte como um trabalho e o artista como um trabalhador, e, dessa forma, integra a atividade artística na esfera do trabalho e dos constrangimentos que são singulares e que a constituem. O trabalho artístico se inscreve também (mas não só) na lógica de mercado e esta vinculação expressa as configurações do próprio momento histórico.

O ofício do artista requer um longo processo de formação profissional, que não termina jamais. Todo ensaio, todo espetáculo significa, ao mesmo tempo, trabalho (muito trabalho!) e aprendizagem. Esta óbvia constatação só foi por mim realizada, socióloga do trabalho já mais de trinta anos, recentemente, há dez anos. Participar da elaboração da CBO (Classificação Brasileira de Ocupações), coordenando os comitês compostos por trabalhadores e ocupados em Artes e Espectáculos, representou um momento de descoberta, superação de equivocada percepção de que o artista é um ‘ser iluminado’ que necessita de pouco trabalho para criar e interpretar. (SEGNINI, 2012, p. 49)

Para análise das mediações concretas no trabalho artístico, a indústria cultural como conceito surge por meio do desdobramento de dois fenômenos: o efeito social do surgimento dos veículos de comunicação de massa, segundo Adorno (2002); e os processos mecânicos e a capacidade de reprodução de produtos culturais, segundo Benjamin (1994). A dinâmica que indica o avanço da técnica industrial sobre os bens culturais é uma das premissas essenciais das pesquisas desenvolvidas pelos filósofos de Frankfurt na década de 1950, a fim de registrar a situação das artes na sociedade capitalista. A partir da noção de indústria cultural, intensificam-se as discussões em torno da cultura enquanto campo teórico econômico. A emergência da lógica da produção comercial no âmbito cultural faz com que os produtos sejam assumidos como mercadorias desde o momento da produção e fazem parte das mediações que informam a configuração do trabalho artístico.

A abordagem analítica do trabalho artístico permite estabelecer relações entre as formas desse tipo de atividade e a reestruturação do capital no tempo, no sentido de que o próprio modo de produção de bens e valores no capitalismo contemporâneo, sua dinâmica de distribuição e consumo aponta para o movimento de proeminência da cultura e de suas atividades. Quanto à proeminência do cultural enquanto reserva disponível para a produção e a reprodução do capital, o pesquisador George Yúdice (2006) explica a conveniência da cultura enquanto recurso. A projeção econômica do setor na sociedade contemporânea atribuiu à cultura um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade, situação em que se misturam a economização da cultura e/ou culturalização da economia. Todos estes fatores têm, primeiro, operado uma transformação naquilo que se entende por cultura. E, segundo, impresso uma racionalidade econômica, gerencial e administrativa no setor.

A partir das constatações da dimensão econômica da área cultural, o que tem se convencionado chamar de cultura junto à Unesco e diversas nacionalidades está relacionado às indústrias geradoras de Propriedade Intelectual (PI). Sua institucionalização junto ao mercado e à política global tem demandado investimento teórico no sentido do estabelecimento de uma genealogia que dê conta da transformação da cultura em recurso. Surgem conceitos como economia da cultura, criativa e do entretenimento. O uso da economia aplicada e de sua metodologia passa a ser instrumental, emprestando os seus alicerces de planejamento e eficácia para reforçar a consecução dos objetivos traçados em termos de relações de oferta, demanda e consumo cultural. O setor, tradicionalmente visto como tomador de recursos, mostra agora altos níveis de rentabilidade. A cultura é então encarada na perspectiva do “bom negócio”, noção que gera e atrai cada vez mais investimentos para as indústrias do entretenimento e chama a atenção do empresariado, instituições governamentais e bancos internacionais.

Não se trata de analisar as categorias de economia da cultura, criativa e do entretenimento, mas destacar o que tais noções assinalam a respeito do período contemporâneo e suas consequências para o trabalho artístico, especialmente no âmbito musical. Salienta-se a relação entre cultura e economia não apenas como mercadoria, mas enquanto modo de cognição e organização social associada à retórica de “nova economia” que se baseia no trabalho cultural, criativo e imaterial, fortemente amparado pelas novas TICs. Na verdade, a agenda sociopolítica da cultura que inclui a geração de trabalho e renda de uma classe criativa conectada a termos como inovação e autonomia é composta de ambiguidades para o trabalho artístico e faz parte da compreensão de como a economia cultural tem funcionado também enquanto economia política.

A institucionalização da cultura e sua expansão como fator de desenvolvimento junto às organizações multilaterais do porte das agências que compõem o Sistema das Nações Unidas, assim como a ênfase em sua noção enquanto recurso, tem demandado a busca por indicadores do setor. Registra-se a crescente participação da cultura na economia mundial e no Produto Interno Bruto (PIB) de diversos países. De acordo com os dados mundiais, a cultura em sua forma mercadoria estaria expandindo o setor do entretenimento como um dos setores mais lucrativos desse século. O *Relatório da Economia Criativa* desenvolvido pela Organização das Nações Unidas (ONU) destaca a importância da área na economia global, responsável por 10% do PIB mundial e cuja taxa de crescimento médio anual é de 14%. (CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO, 2010)

No relatório da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (2010), poucas vezes a palavra trabalho apresentou-se de forma relacionada ao artista ou produtor da cadeia econômica quantificada. Na maioria das vezes em que a palavra trabalho apareceu foi vinculada a atividade do próprio relatório e das instituições que o promoveram. O documento faz menções esparsas a um “artista criativo”, enquanto “extremidade originadora da cadeia de valor”, defendendo a existência

de uma “legislação nacional abrangente” para o artista – sem explicar em quê isso consiste –, assim como o aumento dos padrões de proteção da PI enquanto paradigma remuneratório para o “empreendedorismo criativo”. (CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO, 2010, p. 86)

Sobre o discurso que procura assegurar a remuneração dos artistas por meio da PI, em sua variante específica do direito autoral e os que lhe são conexos, concluiu-se em estudo próprio (CERQUEIRA, 2013) que esses mecanismos não fazem parte dos rendimentos dos músicos a ponto de serem tidos como paradigmas remuneratórios. Na verdade, o direito autoral, tal como construído, regulamentado e fiscalizado tem servido de extração de lucro para o capital, consubstanciado na figura dos conglomerados do entretenimento. Destaca-se que a consciência, nesse terreno, sempre foi mais editorial do que propriamente autoral. Em outros termos, a razão tutelar do direito do autor não é proteger a criação intelectual, mas sim, desde o início, proteger os investimentos, ou seja, o mediador, de forma que há um antagonismo entre os trabalhadores/criadores no campo das artes e a apropriação privada dos mediadores por meio do direito autoral.

Na América Latina também crescem os esforços de institucionalização da cultura, o número de publicações que a relaciona com a economia, assim como as iniciativas quantitativas, inclusive com o respaldo de organismos internacionais. Em 2009, o Observatório de Indústrias Criativas de Buenos Aires concluiu que no ano de 2008, o setor correspondeu a 9% do PIB da cidade e 9,5% dos empregos gerados. (CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO, 2010, p. 84) O Sistema de Informação Cultural do Mercosul também serviu de base para a publicação *Nosotros e los Otros: el comercio exterior de bienes culturales en América Del Sur*, o qual demonstra um déficit no saldo do comércio de bens culturais dos países da América do Sul no contexto do comércio global.

A propósito do desequilíbrio na distribuição da economia global da cultura, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (2008) relata que os Estados Unidos da América (EUA) ficam com 55% dos lucros mundiais gerados pelos bens culturais e comunicacionais; a União Europeia (UE), com 25%; o Japão e o restante da Ásia, com 15%, e os países latino-americanos, com 5%. Para o autor a possibilidade de existência de equilíbrio nas cifras encontra sua inviabilidade práticas frente às regulamentações da cultura no âmbito dos organismos comerciais internacionais, caracterizadas pelo corporativismo, evidenciando a hierarquia do sistema mundial e as assimetrias entre as sociedades centrais e periféricas, as quais concorrem igualmente no mercado global, formando então uma criatividade estandardizada.

Embora o discurso da indústria do entretenimento incorpore as noções de criatividade no livre mercado global, é preciso destacar a divisão deste trabalho do ponto de vista internacional. Para Yúdice (2006) o uso da força de trabalho latino-americana em sua relação com o resto do mundo se caracteriza pelo predomínio de empresas auxiliares com contratos temporários, submetidas ao processo de produção controlado de fora. Essa configuração contribuiria para ampliação na base de produção e criação para grandes indústrias. De forma análoga à clássica divisão internacional do trabalho, na produção cultural há uma distinção entre os países que concentram o acesso tecnológico aos recursos mais avançados e os países com baixa capacidade de participação nos mercados do entretenimento.

O grande destaque para análise das atividades artísticas está na pesquisa realizada em 2014 pelo Projeto Trama intitulada *O cenário do trabalhador cultural no Chile*. Segundo o estudo, a indústria criativa é uma palavra sugestiva, mas que pouco acrescenta sobre a situação dos artistas chilenos. Ao mesmo tempo em que há uma produção cultural crescente no Chile, destaca-se a precariedade das condições laborais neste tipo de atividade. Verifica-se que 65,7% dos trabalhadores da cultura não contam com qualquer espécie de contrato de trabalho para a realização das suas

atividades. Embora 61,7% dos trabalhadores da cultura chilenos tenham título universitário, esta qualificação não se traduz em suas remunerações, as quais são incertas e fragmentadas, em um contexto em que 56,6% dos artistas são tidos como independentes. (TRAMA, 2014, p. 2)

No Brasil, após algumas tentativas de quantificar o setor cultural, a pesquisa do IBGE em parceria com o Ministério da Cultura (MinC), com dados referentes aos anos 2007-2010, indica que participação da cultura nas atividades econômicas do país representa 4,5% do PIB, com crescimento médio anual de 6,13%, o que é superior ao aumento médio do PIB nacional (cerca de 4,3%). A pesquisa também aponta que em 2010 quase 8% do total de empresas no país estava voltada para a produção cultural, responsáveis por cerca de 4% dos postos de trabalho. A região Sudeste apresenta a maior participação de trabalhadores em atividades culturais na população ocupada. (MINC-IBGE, 2010) A próxima missão do MinC no sentido de mensurar os dados sobre a cultura brasileira é implementar a Conta Satélite da Cultura, cujos resultados apontarão mais referências sobre o setor.

Outros muitos estudos são realizados no âmbito da Economia da cultura, criativa e do entretenimento no Brasil. O relatório da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN) lançou em 2008 um estudo pioneiro no País: *A Cadeia da Indústria Criativa no Brasil*. O conceito que norteava as indústrias criativas e que servia como base para a taxonomia das atividades econômicas inclui setores como publicidade e arquitetura. O último estudo atualizado em 2014 estima que a indústria criativa brasileira avançou 69,8% em termos reais, acima do avanço de 36,4% do PIB brasileiro nos mesmos dez anos. Segundo a FIRJAN, a indústria criativa cresceu 90% em 10 anos. (FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2014) A pesquisa informa ainda:

Os trabalhadores criativos apresentam salários superiores à média da economia como um todo, quase três vezes superior ao patamar nacional. De maneira geral, as profissões criati-

vas demandam elevado grau de formação, contribuindo para geração de produtos de alto valor agregado. Além disso, a meritocracia é um fator muito valorizado entre a classe criativa, pois estas privilegiam o trabalho movido a desafios e estímulos. (FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DA JANEIRO, 2014, p. 32, grifos nossos)

Diante do que foi exposto até aqui, é possível destacar a proeminência e legitimação de termos como classe criativa e também trabalho imaterial para caracterizar o trabalho artístico e cultural. No âmbito da reestruturação produtiva é preciso um esforço, no sentido de compreender as novas estratégias de racionalização do capital que não se explicam (somente) por seu resultado imaterial (CERQUEIRA, 2015), mas por sua produtividade, reflexo das condições objetivas e materiais de sua realização. O processo de investigação do trabalho artístico requer a compreensão da realidade desse campo, em suas dinâmicas, contradições, estratégias de envolvimento e dificuldades de identidade e organização. Trata-se de localizar particularidades e ambiguidades na valorização, exploração, intensificação e hibridação desse tipo de atividade, no contexto do capitalismo contemporâneo. Como as ideias de liberdade e autonomia estão conectadas com os modos hegemônicos de precarização das sociedades capitalistas ocidentais? Em que medida a subjetivação dessas ideias contribui para a reprodução das relações políticas e econômicas neoliberais?

FACETAS DA PRECARIZAÇÃO

Atualmente, as estatísticas revelam o rápido crescimento do setor das artes e dos espetáculos, tanto do ponto de vista da oferta, quanto da procura. Emerge em importância não tanto medir a dimensão quantitativa desse setor, senão para perguntar se, diante desse contexto, as artes ainda constitui uma esfera diferente na qual nenhum dos princípios de funcionamento seria comparável aos do mundo da produção. Ou se, pelo contrário, o desenvolvimento das atividades de criação obedece aos

constrangimentos econômicos e políticos do mundo do trabalho, embora com ajustamentos. Na síntese dos resultados da pesquisa sobre mercado de trabalho artístico realizada na França, Menger (2005) demonstra que o trabalho artístico é feito de incertezas, em um mercado de trabalho caracterizado por dois eixos: hiperflexibilidade e precariedade.

A partir da noção de “dupla face da incerteza” nas atividades de criação, Menger (2005, p. 8) procura evidenciar não apenas o lado encantador de realização de si mesmo, como também o lado da concorrência, das diferenças de sucesso, bem como das desigualdades que produzem essas diferenças. Sua pesquisa (MENGER, 2005) permite elaborar o seguinte quadro estatístico do grupo profissional formado pelos artistas franceses: no seio da população ativa, os artistas são mais jovens, mais qualificados formalmente, mais concentrados nas metrópoles, conhecem taxas mais elevadas de trabalho independente, assim como de desemprego e de subemprego involuntário, e são frequentemente pluriativos. Os seus ganhos são em média inferiores aos ativos da sua categoria de pertença. E os seus rendimentos são mais variáveis de um período a outro da sua carreira. As desigualdades interindividuais são particularmente elevadas.

No mesmo sentido, ao analisar as configurações do trabalho artístico, Françoise Benhamou (2007) observa que a administração dos riscos, própria da atividade artística, faz com que este tipo de trabalho reúna três características essenciais: descontinuidade, perspectivas incertas e variações de remuneração. A autora afirma que o mundo do trabalho cultural significa alto grau de envolvimento do trabalhador e de consumo de energia pessoal. (BENHAMOU, 2007) Polivalência, versatilidade e flexibilidade, critérios apresentados usualmente como positivos pelo paradigma pós-fordista, significam mais intensidade, acúmulo de atividades, subjugação do processo criativo e informalidade. O trabalho criativo ou cultural é, então, complementado pela atuação profissional variada, requisito fundamental para driblar os horários fragmentados e remuneração nem sempre à altura do desejável, em um ambiente que não conta com proteção estatal.

Para explicar a organização do trabalho artístico, Menger (2005) elucida que, na história das artes, é possível perceber a multiplicação das atividades artísticas em um número crescente de especialidades profissionais complementares e também concorrentes. É o processo de divisão horizontal (funcional) do trabalho por áreas de especialização e de jurisdição. Becker (2006), por sua vez, sublinha que a atividade artística mobiliza múltiplas categorias de profissionais ao longo de uma cadeia de cooperação sem a qual as obras não seriam nem produzidas, nem distribuídas, nem comentadas, nem avaliadas, nem conservadas. As artes e as indústrias do espetáculo e do divertimento, como todos os setores produtores e consumidores de inovações, suscitam constantemente novos *métiers*, novas identidades profissionais e, correlativamente, a redefinição de fronteiras entre as especialidades existentes.

O capitalismo contemporâneo trata de situar o trabalho artístico na dependência de uma gama de saberes que não se resumem às exigências práticas, mas também coloca a formação no centro do empreendimento de racionalização. No entanto, a própria condição de formação também passa a ser decomposta em vários segmentos mensuráveis: diplomas, formação no terreno, experiências de mobilidade, formação contínua, investimentos pessoais, validação formalizada dos saberes adquiridos pela experiência. Trata-se da aquisição de competências comportamentais, de saberes e de *savoir-faire* em situação de aprendizagem permanente. É por meio da polivalência das competências que se explica o *continuum* de formação do trabalho artístico hoje.

Nesse contexto, o modo com que ao artista tenta gerir a incerteza, característica típica das suas atividades, é multiplicando e diversificando as formas de sua realização:

Ora quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece o seu trabalho? O auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de acti-

vidade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de actividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multi-actividades na e/ou fora da esfera artística. (MENGER, 2005, p. 18)

Finalmente, a tendência para a substituição do emprego pelo projeto é uma das características da nova configuração do trabalho artístico. Operando individualmente, em *freelancer* e/ou em rede, associações e parcerias, os artistas entram, então, na corrida dos “precários de luxo”. (MENGER, 2005, p. 22) Nesse sentido, as ambiguidades presentes na configuração de atividade, enquanto representação ainda maior de autonomia e liberdade, acentuam as práticas de flexibilidade. A produção independente não apenas estaria incluída em uma lógica mercadológica e neoliberal de política cultural, como é a expressão paradigmática de uma inclusão ainda mais subsidiária, cooperada, especializada e precarizada no mercado cultural.

Diante das análises sobre trabalho artístico é possível identificar, – tanto as seduções – da independência no mercado de trabalho não tradicional (valorização da autonomia, da responsabilidade, da criatividade), quanto as ameaças da efemeridade dessa atividade (banalização remuneratória e respectivos riscos), em um ambiente de grande fragmentação do trabalho e de variabilidade das competências exigidas. Por um lado, a atividade artística assenta-se no alto grau de envolvimento dos meios pessoais (esforço, energia, conhecimento) e coletivos (equipamentos, financiamentos, trocas entre pares). Por outro lado, os meios de criatividade não podem ser mobilizados a não ser ao preço de uma intensidade do esforço e motivação. Nesse contexto, é preciso destacar, ainda, um conjunto de gratificações não monetárias – gratificações psicológicas e sociais, fraca rotinização de tarefas etc. – que promete compensar provisória ou duradouramente ganhos insuficientes em dinheiro.

No Brasil não há lei trabalhista que regulamente o trabalho artístico e nem proteção social e previdenciária especial. A Lei nº 6.533/1978 que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espe-

táculos de diversões, define o artista enquanto o profissional “[...] que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública” (BRASIL, Lei nº 6.533, 1978), e prevê a obrigatoriedade de sua inscrição no Ministério do Trabalho, assim como registro na Delegacia Regional do Trabalho. Embora a legislação não trate o artista enquanto trabalhador, consigna importantes normas para o contrato de trabalho, além de prever, genericamente, que se aplicam aos artistas e técnicos em espetáculos de diversões as normas da legislação do trabalho. No âmbito da música, a Lei nº 3.857/1960 cria a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) – órgão que em tese defende, fiscaliza e representa “o exercício profissional de músicos de todos os gêneros e especialidades” – e é a única regulamentação existente para categoria artística musical. A legislação prevê importantes regras, como a limitação da jornada de trabalho – que não deverá exceder 5 horas – e o tempo que deve ser computado para fins de remuneração dos músicos, o qual deve incorporar a duração dos ensaios. (BRASIL, Lei nº 3.857, 1960) A Portaria nº 3.347/1986, por sua vez, estabelece regras à contratação de músicos, instituindo a Nota Contratual como instrumento para negócios eventuais ou de curta duração. Finalmente, alguns sindicatos – entre eles, o Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro – têm elaborado tabelas de valores como referências para o pagamento de artistas.

Liliana Segnini (2009) analisa as especificidades dos profissionais dos espetáculos e das artes no Brasil, a partir da permanente expansão desse grupo.¹¹ Segundo a autora, enquanto a população ocupada cresceu 16% entre 1992 e 2001, o grupo de ocupações dos profissionais dos espetá-

1 A composição geral das ocupações que constituem o mercado de trabalho artístico é descrita na rubrica “Profissionais dos espetáculos e das artes” pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO). Na identificação do Ministério do Trabalho e Emprego no Brasil (MTE), por sua vez, os artistas se inscrevem no Grande Grupo dos “Profissionais das ciências e das artes”, subdividido no Subgrupo de “Comunicadores, artistas e religiosos” e “Profissionais dos espetáculos e das artes”. Neste último Subgrupo registram-se outras ocupações, entre as quais os “Produtores de espetáculos”; os “Músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos”; e os “Músicos intérpretes”. (MTE/CBO, 2002)

culos e das artes registrou um aumento de 67% no mesmo período. Esses dados são confirmados quando considerado o período mais recente entre 2003 e 2011, no qual a população ocupada apresentou crescimento de 17% enquanto os inscritos no grupo referido registraram crescimento de 22%. No universo das ocupações artísticas, os músicos representam o maior crescimento observado no período de 1992 a 2001: 231%. Esses dados informam que os músicos constituem 51% dos profissionais agrupados na rubrica dos profissionais dos espetáculos e das artes.

Segnini (2012) destaca, ainda, que enquanto o trabalho com registro em carteira, considerado formal, compreendia 46% (42.923.215) do total dos trabalhadores ocupados no país (93.493.067) em 2011. No grupo “profissionais dos espetáculos e das artes”, essa percentagem é drasticamente reduzida para 8% (57.845). (IBGE/PNAD, 2013) Os números reiteram, de forma mais intensa, a situação ocupacional dos músicos: somente 4% (5.661) têm acesso a esse tipo de contrato; além disso, 24% (30.841) se declaram “sem carteira”, e 70% (88.887), por “conta própria”.

Nos dados trazidos até aqui, é possível concluir, por um lado, o acelerado crescimento do número de artistas comparado com o mercado de trabalho no país e, por outro, o reduzido índice de trabalho formal nessa esfera de ocupação. A informalidade e a incerteza que caracterizam o setor, por sua vez, são traduzidas na predominância da flexibilidade, a qual se converte em uma dinâmica de precarização de diversas formas de trabalho. Nas duas bases de dados que permitem uma referência ao trabalho artístico no Brasil (IBGE/PNAD e MTE/RAIS) os trabalhadores das artes representam um grupo cujas condições de trabalho são predominantemente informais, autônomas e flexíveis, composto majoritariamente por homens (com exceção da dança), brancos, com faixa etária entre 25 e 39 anos, elevado índice de escolaridade quando comparados com os ocupados no país, remunerações baixas e instáveis, além de uma reduzida participação em instituições sindicais (84% não participam) e previdenciárias (78% não contribuem) – dados referentes ao ano de 2011.

Analisando a condição do artista enquanto trabalhador, pode-se ler muitas das tendências do novo espírito do capitalismo. Em pesquisa

com 39 músicos finalistas do Programa Rumos Itaú Cultural 2007/2009, Liliana Segnini (2009) reitera os dados produzidos pelas estatísticas nacionais no setor do trabalho artístico. A autora destaca a predominância dos músicos premiados na região Sudeste do país – sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro –, o que pode ser explicado na ênfase dessa região no número de profissionais da música, de vagas no ensino superior em instituições públicas, de editais e de verbas captadas por meio das leis de incentivo. Salários estáveis e direitos vinculados ao trabalho, por sua vez, foram condições vividas por apenas quatro entre os 39 músicos entrevistados pela pesquisadora. Todos os entrevistados por Segnini (2009) reconhecem o campo de trabalho como flexível, competitivo, difícil, mas apaixonante.

Nesse contexto de heterogeneidade do trabalho artístico, Juliana Coli (2006) esclarece que o diploma representado pela educação formal, embora importante na lógica da racionalização do capitalismo contemporâneo, não é elemento decisivo para que o músico atue no mercado de trabalho, assim como não garante o seu sucesso profissional. Com isso, as credenciais de legitimidade do quadro sociológico do artista são substituídas pela lógica do status, das relações no campo artístico, do prestígio e da autoimagem. O alto grau de fragmentação do trabalho artístico em diversas atividades leva, por sua vez, a uma não identidade profissional ou de fragmento de classe no âmbito dos trabalhadores dos espetáculos e das artes.

No mercado de trabalho musical tanto no Brasil como no exterior, a docência no ensino superior público e o trabalho em orquestras constituem as principais possibilidades de trabalho formal para o artista da música. No Brasil, desde o início dos anos 1990, vive-se uma redução sistemática dos postos formais de trabalho para o artista da música. O ideário neoliberal na gestão cultural vem realizando, por meio da reestruturação produtiva, a redução do papel do Estado e o fortalecimento das parcerias público-privadas no âmbito das orquestras, cuja lógica tem operado na supressão de diversos direitos vinculados aos contratos de trabalho dos músicos. A pesquisa de Juliana Coli (2006) sobre o trabalho dos músicos no Theatro Municipal de São Paulo constitui um exemplo significativo desse contexto. A autora elucida que os músicos da

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) são contratados na condição de prestadores de serviços temporários, situação extremamente instável de trabalho e que faz com que 80% dos contratos de trabalho dos músicos sejam renovados (ou não) a cada seis meses, dentro de um período de 11 meses por ano (durante o mês de janeiro os músicos não recebem salários).²

Fora dos circuitos historicamente formais de trabalho, o cenário contextual do trabalho artístico é ainda mais precário e, por excelência, flexível, seja em termos do conteúdo do trabalho, seja em termos de locais, horários e contratos. Menger (2005) caracteriza, então, o campo de atividade artística, como “laboratório de flexibilidade”, o qual se desdobra no alto grau de heterogeneidade. Nesse sentido, Segnini (2012, p. 59) elucida que, entre as várias formas que os músicos encontram para “dar um jeito” e continuar na profissão, é possível destacar a docência particular, o trabalho cooperado e associado, a realização de outros tipos de trabalho não diretamente relacionados à música, além do “tornar-se produtores” por meio do domínio das regras das leis de incentivo à cultura.

Na lógica da produção por projetos destaca-se, ainda, a demanda constante na reorganização dos fatores de produção, de forma a mapear e recrutar o profissional de maneira rápida, por meio de redes de conhecimento, pelas quais são identificados os melhores artistas para cada espetáculo, para responder a cada edital, de acordo com diferentes possibilidades de remuneração. Observa-se, pois, a diferenciação horizontal de competências na multiplicidade de elos contratuais temporá-

2 No mesmo âmbito de observação do trabalho artístico formal, a pesquisadora Dilma Pichoneri (2011) analisa o processo de reestruturação da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM) do Estado de São Paulo, a qual durante muito tempo representou a conquista direitos sociais relacionados ao trabalho dos músicos. Pichoneri (2011, p. 156) destaca que, para o conjunto de músicos-trabalhadores da Orquestra, as mudanças recentes resultantes da reestruturação têm significado diminuição dos postos formais de trabalho, aumento das formas precárias e flexíveis de emprego e diminuição dos direitos vinculados ao exercício do trabalho. As implicações desses processos para os sujeitos neles envolvidos cruzam os seguintes caminhos: trabalhadores flexíveis, processos de individualização que resultam em diminuição de direitos, crescente instabilidade, insegurança e medo em relação ao futuro.

rios com profissionais autônomos constituindo equipes que se juntam ou se separam de acordo com as circunstâncias. Nesse sentido, Menger (2005, p. 45) chega a apontar para a existência de um “exército artístico de reserva altamente qualificado”, enquanto pré-condição para a manutenção dessa forma de organização.

Finalmente, Segnini (2009, p. 51) esclarece que no mercado de trabalho dos espetáculos e da arte, a participação dos homens é superior à das mulheres tanto no interior do próprio grupo – 69,8% – como na comparação com os ocupados no mercado de trabalho no Brasil – 58%. No âmbito da música, em 1992, entre 50.839 músicos, somente 5% eram mulheres. Em 2006, 14 anos depois, as musicistas representaram 18% dos ocupados que se declaram músicos. Portanto, na composição do grupo ocupacional observado, é possível perceber a intensa participação dos homens, apesar do recente crescimento do número de mulheres. A implicação dessa forma social de divisão do trabalho entre homens e mulheres é percebida por meio de dois princípios: o de separação e o de hierarquia. Além das mulheres participarem menos do mercado de trabalho artístico, é possível assinalar que existem atividades consideradas masculinas (instrumentistas) e femininas (interpretação e canto), e que as primeiras valem mais que as segundas, em termos econômicos e também de *status*.

Indo ainda mais fundo das relações sociais do trabalho artístico, Segnini (2014) analisa as consubstancialidades de classe, gênero e etnia, tendo em vista especificamente o grupo dos profissionais da música. Sua pesquisa informa diferenças quando se considera o lugar que ocupam as trajetórias de homens e mulheres nas formas de vivenciar o campo artístico, seja no trabalho com vínculos duradouros e formais – orquestras/corpos estáveis e docência –, seja no trabalho intermitente – trabalho artístico de curta duração, financiado por meio de projetos, editais, cachês e outras formas. Em suma, a análise permite afirmar que o mundo da música é um espaço de homens brancos e, o dos solistas, de homens brancos que pertencem a uma elite econômica e social. (SEGNINI, 2014)

No intuito conhecer a processualidade das relações de trabalho musical em um contexto ainda mais tendente a precarização, a pesquisadora Luciana Requião (2008) realizou estudo de campo com 80 músicos nas casas de show do bairro da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo a pesquisa, os contratos informais ou “de boca” são os mais recorrentes nesse meio. Somente eventualmente os músicos são pagos por nota contratual, que seria a configuração legal de contratação estabelecida. A forma de pagamento predominante encontrada foi o *couvert* artístico, segundo o argumento da “parceria” entre dono da casa do *show* e o músico. A porcentagem paga aos artistas é variável de acordo com critérios do contratante – 40 a 70% do preço cobrado ao público a título de *couvert*. Embora possa ser caracterizado vínculo trabalhista na maioria dos casos estudados por Requião, a totalidade dos músicos entrevistados trabalha sem vínculo empregatício formalizado, e não há fiscalização nesse tipo de atividade. No entanto, e de forma geral, a informalidade dessas relações não é vista como fator negativo, uma vez que o pagamento de impostos ou contribuições que ocorre quando as relações são formalizadas baixaria ainda mais a remuneração dos músicos.

A precarização das condições de trabalho do músico passa, além da informalidade e da flexibilidade, pelo trabalho não pago. A pesquisa de Requião (2008) elucida que não são contabilizadas as horas de ensaio e as horas em que os músicos ficam disponíveis para o empregador, para fins de cálculo da remuneração pelo trabalho. Na verdade, o modo de produção capitalista, que tem como característica a absorção de trabalho não pago, se utiliza do processo histórico que fetichiza o trabalho artístico de forma a delimitar o trabalho musical apenas ao momento da apresentação.³ O estudo também ratifica a intensificação, flexibilização

3 Ao contrário do que acontece com a música clássica e instrumental, da totalidade dos entrevistados pela pesquisa de Requião (2008), apenas 30% realizaram algum curso superior, o que está diretamente relacionado à renda familiar desses trabalhadores. Classes sociais mais elevadas têm mais tempo dedicado à formação e planejam possuir algum meio de produção como escola de música, estúdio de gravação e equipamentos eletrônicos. Os músicos de fragmentos de classes sociais mais baixas têm trajetória de formação profissional mais

e heterogeneidade do trabalho no campo da música. A autora observou que a rotina de trabalho dos músicos pesquisados ultrapassa 40 horas semanais, levando em conta as horas de estudo, ensaio e a apresentação de *show*. A totalidade dos músicos entrevistados por Requião exerce mais de uma função em suas atividades profissionais na área da música. Entre essas atividades estão as de instrumentista, cantor, professor de música, copista, técnico de som, regente, arranjador e compositor. Cerca de 1/4 dos músicos entrevistados exerce também atividade profissional em outras áreas não diretamente relacionadas à música, como locutor, professor e vendedor de produtos de diversas naturezas. (REQUIÃO, 2008)

Por fim, evidencia-se cada vez mais nas grandes cidades brasileiras a presença de artistas de/na rua. Em pesquisa produzida por Celso Henrique Gomes (1998) sobre músicos de/na rua em Porto Alegre, elucidada-se as configurações de um espaço ainda mais flexível, instável e precário de trabalho em que a remuneração é garantida por meio de doações espontâneas. Em São Paulo, um estudo realizado por meio do Instituto de Pesquisa, Estudos Capacitação em Turismo (Ipeturis), fez um levantamento de artistas que realizam suas atividades nas ruas das regiões da Paulista, Centro e Rua Teodoro Sampaio/Praça Bento Calixto. Nessa pesquisa (SÃO PAULO TURISMO, 2014), foram aplicados questionários para uma amostra de 104 artistas e 20 grupos de artistas de/na rua. Os resultados confirmaram de forma ainda mais acentuada os dados trazidos até aqui.

A pesquisa da Ipeturis destaca que a maioria dos artistas que atuam na rua são do gênero masculino (88%), realizam outras ocupações (62% são autônomo), estão na faixa de 21 a 31 anos (36%) e exercem atividades na rua de há pelo menos um ano (35%), com motivação principal de fonte de renda. O perfil desses artistas também informa particularidades ainda mais interessantes: a maior parte conta com grau de escolaridade até o ensino fundamental (40%). Do total dos artistas que atuam nas

irregular, uma vez que o investimento financeiro para formação profissional na área da música é considerado alto.

ruas, a maioria (61%) está realizando atividades musicais. (SÃO PAULO TURISMO, 2014)

Diante dos estudos que procuram entender os paradoxos da atividade artística enquanto realização de um trabalho e exercício de uma profissão é possível perceber que, menos do que qualquer outro campo de atividade, o campo de invenção criadora não é uma exceção às leis do mundo político-econômico, nem aos jogos estratégicos dos atores sociais. Na verdade, as análises sobre trabalho artístico representam e reconfiguram com mais intensidade muitas das ambiguidades presentes no mundo do trabalho contemporâneo. Em um contexto de proeminência das atividades culturais e da lógica neoliberal – o mercado determina não só o preço como as formas de contrato, de pagamento e as condições de trabalho artístico –, as especificidades desse tipo de atividade, frequentemente relacionadas a termos como criatividade e autonomia, se traduzem em protótipos de flexibilidade, polivalência, insegurança, heterogeneidade, individualização e precariedade.

Esse “laboratório de flexibilidade” (MENGER, 2005, p. 12) em uma economia política das incertezas faz com que a esfera das ocupações artísticas desenvolva as mais variadas formas flexíveis de trabalho e hibridações de atividades no capitalismo atual. Esses destaques apontam para a ironia evidenciada por Menger (2005, p. 22):

Não só as actividades de criação artística deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se lêem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições das desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho artístico constitui um âmbito privilegiado para abordar os processos de reestruturações produtivas do capital. As especificidades da atividade artística e suas noções de sujeito criativo, empreendedorismo cultural, autonomia e independência se reconceitualizam sob a lógica do livre mercado, em um cenário construído por paródias em que a liberdade do indivíduo opera novos modelos de dominação e exploração. O significado dessas configurações e suas ambiguidades podem ser observadas pelo cotidiano de trabalho dos artistas-quase-firmas que realizam e acumulam os seguimentos básicos de criação, difusão e organização. Em meio à corrida de editais e patrocínios, o artista é chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira, um *portfólio worker*.

Nesse contexto, o fato da atividade cultural e artística, cada vez mais presente no mundo contemporâneo, não ser entendida e nem tensionada como trabalho corrobora para a configuração do trabalho artístico como laboratório de flexibilidade em uma economia política das incertezas, cujas representações de independência evidenciam as práticas de precariedade. Todos esses fatores são indicativos da necessidade de buscar o ambiente das políticas culturais como fator que influencia as condições desse tipo de trabalho. A perspectiva neoliberal tem informado o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura na construção e desconstrução de uma institucionalidade na área cultural.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2006.
- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRODSKY, Julieta; NEGRÓN, Bárbara; PÖSSEL, Antonia. El Escenario del Trabajador Cultural em Chile: artes visuales, artes escénicas, literatura, música, audiovisual. Santiago de Chile: TRAMA, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/ifEMT8>> Acesso em: 7 fev. 2015.

CERQUEIRA, Amanda. *Direito autoral na reestruturação capitalista: o caso da indústria fonográfica no Brasil*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

CERQUEIRA, Amanda. *Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho*. CEMARX, n. 8, 2015. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cemarx/article/view/2238>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

COLI, Juliana. *Víssi d' arte por amor a uma profissão: Um estudo de caso sobre a profissão do cantor de teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO. *Relatório de economia criativa - 2010*. Brasília, 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/RKRbLS>> Acesso em: 12 dez. 2014.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. Rio de Janeiro: Firjan, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/Fq9IaZ>> Acesso em: 27 fev. 2017.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GOMES, Censo Henrique. *Formação e atuação de músicos de rua de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida*. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *“Eis a Lapa...”*: processos e relações de trabalho do músico nas casas

de show da Lapa. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

SÃO PAULO TURISMO. *Artistas de rua*: levantamento e pesquisa de perfil. Observatório do turismo da cidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/ZxpT1W>> Acesso em: 20 jan. 2017.

SEGNINI, Liliana. Música: arte, trabalho e profissão. In: COLI, Juliana (Org.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 49-63.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Organização política na área da Dança: uma análise da participação social na construção de políticas públicas de cultura¹

Marcella Souza Carvalho

INTRODUÇÃO

A Dança é uma das linguagens artísticas mais antigas que se tem conhecimento, com referências ainda no período pré-histórico. Estatísticas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) do ano de 2014 – Pesquisa MUNIC que avaliou o perfil dos municípios brasileiros – apontam que a Dança é a linguagem que, em terceiro lugar – apenas atrás do artesanato e das manifestações tradicionais populares –, reúne o maior número de grupos artísticos por município no país, com índice de 68,5%. Porém, mesmo considerando-se esse percentual, que hoje é certamente maior, sabe-se é que há uma escassez de ações específicas do poder público para a área. Fato é que a Dança é uma expressão artística plural, que representa diversos estilos de manifestações, crenças e técnicas, mas tem um histórico de marginalização e de não reconhecimento pelo

¹ Artigo parcialmente publicado no VII Seminário Internacional de Políticas Culturais da Função Casa de Rui Barbosa, em 2016, Rio de Janeiro.

Estado e pela sociedade enquanto área autônoma produtiva. A Dança é, além de tudo isso e conforme demonstrará o presente artigo, uma área de atuação política.

Segundo o mapeamento do Itaú Rumos Cultural de 2009, há 45 organizações da sociedade civil que respondem pela Dança em 16 estados. Destas, duas são sindicatos de Dança – Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo e Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro –, nove são os Sindicatos dos Artistas e Técnicos de Espetáculo/Sateds, duas são associações de pesquisa em Dança, 20 são associações, uma é representação nacional – Fórum Nacional de Dança –, três são Fóruns de Dança, duas são cooperativas, e dois são sindicatos de produtores das artes cênicas. Retirando-se os 11 sindicatos que não são pontualmente da área da Dança e os dois grupos de pesquisa que não apresentam caráter de discussão sobre questões de classe especificamente dessa ordem política, têm-se 32 organizações específicas da área da Dança que se reúnem para debater as políticas culturais e atuar nesta seara.

Em consonância com o referencial acima citado, o tema proposto neste artigo analisa a organização política na área da Dança sob a ótica da democracia participativa que emergiu fortemente com programas do Governo Federal implementados a partir do ano de 2003 – especialmente o Sistema Nacional de Cultura –, os quais vieram a impactar diretamente nessa área e demais áreas artísticas. A pesquisa demonstra a estrutura do Sistema Nacional de Cultura (SNC) e como ele influenciou as políticas culturais do país sendo essencialmente voltado à participação popular agindo de forma institucionalizada, ou seja, com o objetivo de atuação em conjunto com o Estado. Demonstra ainda, uma vez que se analisa o exemplo da Dança, como a classe se utiliza desses espaços de participação popular para reivindicar, beneficiar-se, e reconhecer-se enquanto agentes culturais e políticos capazes de mudança para sua área.

Importante destacar que o desenvolvimento e fortalecimento da área da Dança – assim como de qualquer outra área artística – não se deu e

não depende somente de recursos e programas de órgãos públicos, sejam eles municipais, estaduais ou Governo Federal. Tampouco de leis de incentivo, ou da vontade política, embora ainda grande parte da produção cultural utilize-se desses artifícios. O que se quer demonstrar é que ela subsiste, também, da ação e da iniciativa de distintos agentes participativos, de organizações e movimentos da Dança no país que vêm gerando demandas, além de propor formatos de encontro e diálogo com o poder público – sociedade civil – há anos.²

Considera-se também como aspecto fundamental para o desenvolvimento dos espaços de participação e representação política das artes os períodos de transição na administração do Ministério da Cultura e também da Funarte – Fundação Nacional das Artes, o que reverberou em alterações nos espaços de representatividade da Dança e mesmo nos órgãos Colegiados e na estrutura do Sistema Nacional de Cultura.

Sendo assim, essa pesquisa pautou-se na hipótese de que a articulação política na área Dança passou a se empoderar e reconhecer sua força de representatividade a partir do aproveitamento dos espaços de participação social institucionalizada, oportunizados pelas políticas culturais do Governo Federal iniciadas em 2003, e, além disso, das organizações populares descentralizadas que surgem nesse mesmo contexto, o que legitima a categoria dentro do universo da democracia participativa e faz com que se perceba seu lugar frente às políticas públicas, sua expansão em termos sociais, econômicos, políticos e culturais.

Resta claro, portanto, a importância de se averiguar o desenvolvimento da relação entre poder público e a área da Dança, verificando as propriedades e especificidades relacionais que a classe partilha com as políticas culturais do País e de que forma resultam e impactam nas transformações político-institucionais ocorridas nos equipamentos e

2 Utiliza-se, aqui, a conceituação de sociedade civil proposta por Bobbio, Matteucci e Pasquino (2009, p.1210), que a vê como “a base da qual partem as solicitações às quais o sistema político está chamado a responder; como o campo das várias formas de mobilização, de associação e de organização das forças sociais que impelem à conquista do poder político”.

também em componentes e relações decorrentes de fatores externos ao sistema, além de sua própria área artística.

A DEMOCRACIA PARTICIPATIVA NAS POLÍTICAS CULTURAIS: O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA E SUAS ESTRUTURAS

“A democracia pode ser inventada e reinventada de maneira independente quando existem as condições apropriadas”, afirma Robert Alan Dahl (1998, p. 9). Também segundo o autor, a democracia proporciona oportunidades para a participação efetiva, igualdade de voto, aquisição de entendimento esclarecido e o exercício do controle definitivo do planejamento. Ao mesmo tempo em que estes são pressupostos para o princípio de igualdade política, são exemplificados como os modos de satisfazer a exigência de que todos os membros estejam igualmente capacitados a participar das decisões políticas. (DAHL 2009) Esse é o referencial de democracia participativa ao qual se dedica o presente artigo, e sobre o qual se embasam os entendimentos que se seguem.

Ao menos duas dimensões teóricas compõem a ideia de democracia para Dahl: o direito a participar e o debate público. (DAHL 2009) Participar, neste caso, estando diretamente relacionado ao direito de se ter informação e acesso à discussão. Portanto, as duas dimensões se complementam, assim como ambas carregam um potencial para alteração de um processo democrático e elaboração de políticas públicas.

Ainda, apontando para a discussão da igualdade política, Ronald Dworkin (2005, p. 502, grifo do autor) denomina de coparticipativa uma dimensão de democracia em que “o governo exercido pelo ‘povo’ significa governo de todo o povo, agindo em conjunto como parceiros plenos e iguais no empreendimento coletivo do autogoverno”.

Também nesse sentido, para Gramsci (1981 apud VELLOZO, 2011), a conquista de poder público pela sociedade civil, requer a articulação entre diferentes grupos sociais e destes com a sociedade política. Sua afirmação como instância de poder demanda a utilização de estratégias

em busca da hegemonia política e cultural, cuja construção deve-se fundamentar na ampliação da esfera de participação e na socialização do poder, criando novas relações capazes de intervir de forma significativa nas relações cotidianas. Assim, traçado o referencial teórico de participação da sociedade civil nas decisões políticas, cabe apresentar como se deu tal panorama no país.

O período de redemocratização da sociedade brasileira trouxe consigo a participação da sociedade civil organizada como atores desta nova fase de construção democrática e participativa do país. As décadas de 1970 e 1980 foram palco da multiplicação de movimentos sociais. Novas formas de organização política e novas pautas começavam a surgir, além da retomada fortificada daquelas que já existiam: sindicatos, movimentos identitários, associações civis, entidades estudantis, grupos culturais, grupos de esquerda, setores progressistas, todos na expectativa de uma política capaz de incluir a diversidade existente e pautada em ideias de participação e poder popular. Além da reivindicação de questões específicas, contrariavam o sistema político ditatorial com a defesa da democracia e disseminavam valores e princípios de participação e justiça social.

Tratava-se, sobretudo, da reivindicação de novas formas de relação entre Estado e sociedade, protagonizada por novos sujeitos políticos antes excluídos que orientavam para constituição de uma nova concepção de cidadania democrática, igualitária, não limitada à prática do voto, nem pela outorga mecânica de direitos, mas sim pela participação como meio e fim deste desejado modelo de democracia.

Todo esse cenário influenciou e foi determinante para a consagração e promulgação da Constituição Federal de 1988, dita Constituição cidadã, que dá formato institucional à chamada democracia participativa juntamente com uma gama de direitos civis e apreço por decisões coletivas. Foi, por certo, uma revisão do modelo de gestão, que anteriormente tinha o Estado como protagonista, não suscetível a pressões populares.

A Constituição de 1988 inova ao criar espaços públicos para a participação da sociedade civil no processo de discussão e tomada de decisão

de políticas públicas, sendo tal perfil flagrante já em seu primeiro artigo, que dá destaque ao exercício direto da soberania popular.³ Para Leonardo Avritzer (2008, p. 43), “O Brasil é um dos países com o maior número de práticas participativas no mundo, com uma infraestrutura de participação bastante diversificada na forma e no desenho”.

Sendo assim, vê-se o papel do Estado como determinante para o sucesso da inclusão da sociedade nas decisões políticas. Entretanto, mesmo com o cunho democrático instaurado no país a partir da Constituição de 1988, a década de 1990 foi permeada por um governo neoliberal, cujas decisões eram concentradas no Poder Executivo apenas, ou seja, pouca ou quase nenhuma centralidade à participação social.

Somente na última década, mais especificamente a partir de 2003, se pôde identificar que o Brasil cumpriu e produziu um amplo conjunto de instâncias e mecanismos de participação social tal qual e para além do previsto na Constituição. Nele, as conferências e conselhos nacionais de políticas públicas destacaram-se e fortaleceram-se como uma das mais promissoras inovações e principal marca do modelo democrático-participativo da nova gestão presidencial em 2003 por apresentarem conexão direta entre as políticas públicas e os processos participativos.

O governo de Luis Inácio Lula da Silva pretendia tomar a participação como estratégia de governabilidade, privilegiando formas institucionais de interação entre o governo e a população, o que gerou um ambiente inovador no que condiz à relação Estado-sociedade. Podem ser citados ainda, como exemplos desse período de inovação: a construção participativa do Plano Plurianual; a criação do Conselho Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social; as Mesas de Diálogo, as Ouvidorias – com origem na década de 1980, mas incluídas na Constituição apenas em 2004 –; o aumento das audiências públicas, fóruns e comissões de participação popular; a elaboração de um Sistema Nacional de Participação Social (2011); a instituição, em 2014, da Política Nacional de

3 Parágrafo único do Artigo 1º da Constituição Federal: Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição.

Participação Social, entre outros exemplos ao longo dos últimos 12 anos, descontinuados após o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff.

Não se pretende medir ou analisar aqui a efetividade e alcance dos avanços acima mencionados. Por evidente, a avaliação positiva acerca desses programas não é unanimidade, e críticas – principalmente no sentido de que os espaços na maioria das vezes são apenas consultivos, quando os são – existem, mas, não restam dúvidas que, em comparação a outros períodos da história do país, os programas implementados a partir do ano de 2003 representam um maior avanço no que toca à participação social democrática brasileira. Isso sim é consenso tanto entre movimentos sociais quanto no meio acadêmico.

Na área da cultura, houve uma profunda reestruturação do Ministério da Cultura a partir da nomeação, em 2003, do ministro Gilberto Gil, seguido por Juca de Oliveira, quando se ampliou o leque das políticas culturais por meio do papel central que a sociedade civil organizada passou a desempenhar no processo de construção de uma política nacional de cultura. Prioridade do Ministério da Cultura (MinC) em 2003, esse projeto passou pela construção do SNC, um regime de colaboração descentralizado e participativo que visa articular ações entre as unidades da federação e com a sociedade civil.

De início, uma importante medida providenciada pela nova gestão foi a realização de uma parceria com o IBGE para uma sistematização de informações relacionadas ao setor cultural.⁴ Reorganizou-se também a estrutura interna do MinC, buscando reforçar a articulação entre a administração direta e demais instituições vinculadas.

No ano de 2005, foi promulgado o Decreto nº 5.520, que veio reestruturar o Conselho Nacional de Política Cultural – órgão colegiado integrante da estrutura básica do Ministério da Cultura. Este órgão, instalado definitivamente em dezembro de 2007, tem como finalidade “propor a formulação de políticas públicas, com vistas a promover a articulação e o debate dos diferentes níveis de governo e a sociedade civil organizada,

4 Dados retirados do Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003, site do Minc.

para o desenvolvimento e o fomento das atividades culturais no território nacional”.⁵

Pela primeira vez composto por membros eleitos pela sociedade – além do poder público federal, estadual e municipal; de setores empresariais, culturais e de fundações e institutos –, o Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) forma-se pelos seguintes entes: I - Plenário; II - Comitê de Integração de Políticas Culturais; III - Colegiados Setoriais; IV - Comissões Temáticas e Grupos de Trabalho; e V - Conferência Nacional de Cultura.

Ainda no ano de 2005 foi realizada a 1ª Conferência Nacional de Cultura, advindo desta a proposta de Emenda Constitucional nº 48/05, a qual prevê a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovado em dezembro de 2010.

O PNC é ponto de partida para a concretização do Sistema Nacional de Cultura (SNC), aprovado pela Câmara dos Deputados através da PEC 416/2005. Com a articulação e a integração de fóruns, conselhos e outras instâncias de participação advindas da sintonia pretendida no SNC, pretende-se que haja uma superação das ausências no campo das políticas culturais do país,⁶ com a consequente consolidação de estruturas e de políticas, pactuadas e complementares, que viabilizem a existência de programas culturais de médio e longo prazos, não submetidas às intempéries conjunturais.

A aprovação pela Câmara dos Deputados da Proposta de Emenda à Constituição nº 416/2005, acrescentou o artigo 216-A à Constituição para instituir o SNC. O processo de construção do SNC esteve em andamento há algum tempo em todo Brasil, em que pese em estágios bem diferenciados. Isso porque a implantação desse Sistema possui como prerrogativa

5 Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cnpc/sobre-o-cnpc/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

6 Segundo Rubim (2009, p. 32), nos últimos cem anos, o percurso histórico das políticas culturais foi permeado por propriedades como ausência, autoritarismo e descontinuidade, sendo esta última também mencionada pelo autor como “instabilidade” e compreendida como uma “conjugação de ausência e autoritarismo”. O autor ainda estabelece como “tristes tradições e enormes desafios” as políticas culturais no Brasil. (RUBIM, 2007)

a criação, por Estados e Municípios, de órgãos gestores da cultura, constituição de conselhos de política cultural democráticos, realização de conferências com ampla participação dos diversos segmentos culturais e sociais, elaboração de planos de cultura com a participação da sociedade – já aprovados ou em processo de aprovação pelo legislativo –, criação de sistemas de financiamento com fundos específicos para a cultura, de sistemas de informações e indicadores culturais, de programas de formação nos diversos campos da cultura e de sistemas setoriais articulando várias áreas da gestão cultural. (BRASIL, 2011, p. 3)

Ou seja, o MinC elabora as proposições políticas através de um processo de consulta pública instalado em distintas instâncias e fóruns de cultura, juntamente com a experiência vivenciada pelos entes da federação e a sociedade civil, além da incorporação de experiências sistêmicas de outras áreas da gestão pública no Brasil. (VELLOZO, 2011)

A coordenação do SNC compete à instituição pública responsável pela execução das políticas da área cultural. Assim, a nível nacional, o *órgão gestor* é o MinC, no nível estadual, são as Secretarias Estaduais de Cultura e, no nível municipal, as Secretarias Municipais de Cultura – ou órgão equivalente.

Para concretizar a almejada articulação, pactuação e deliberação pretendidas, aliam-se nesta estrutura os Conselhos de Políticas Culturais, as Conferências de Cultura e as Comissões Intergestoras. Os Conselhos e as Conferências de Cultura integram claramente o objetivo do SNC de vincular diálogos permanentes com a sociedade civil. Tanto os Conselhos quanto as Conferências acontecem nas três instâncias federativas: municípios, estados e federação, cada qual em seu âmbito de abrangência e necessidades específicas, sempre com o foco de aderir ao modelo de rede sistêmica proposto pelo SNC.

Para a concretização desta rede de articulação, o SNC prescinde dos seguintes instrumentos de gestão, ressaltando novamente que, como todos os mecanismos desse Sistema, estes instrumentos também necessitam existir nos três entes federativos: Plano de Cultura, Sistema de

Financiamento da Cultura, Sistema de Informações e Indicadores Culturais e Programa de Formação na Área da Cultura.

Para a plena satisfação desse modelo sistêmico, e para o funcionalismo do mecanismo do SNC, faz-se necessária cooperação, aceitação e comprometimento dos municípios, estados e distrito, instituindo uma relação embasada pela coparticipação. A diferença em relação aos modelos de política cultural anteriores reside no fato de ser o SNC uma instância de pensamento sistêmico, que provoca nas instituições e respectivos gestores de cultura a necessidade de se colocarem a par da estrutura proposta, bem como de firmar um Acordo e de cumprir e implementar o chamado CPF da cultura: Conselhos, Participação Social por meio dos espaços de participação e o Fundo de Cultura. (VELLOZO, 2011)

Além disso, podem também ser destacados como inovações no campo das políticas culturais do mencionado período a reorganização do Fundo Nacional de Cultura, por meio de Comitês Técnicos; a formulação de projetos de lei com a revisão da Lei Rouanet e elaboração do Procultura; o Programa Cultura Viva; o Vale-Cultura; a abertura de consultas públicas para ocupação de espaços de representatividade nessas instâncias e a elaboração dos planos setoriais das áreas artísticas e de áreas da cultura; e a Proposta de Emenda Constitucional 150 (PEC 150/2003), para destinação de recursos à Cultura com vinculação orçamentária de 2% a nível federal, 1,5% estadual e 1% municipal; a implementação do Plano Nacional das Artes. Todavia, insta salientar que após o *impeachment* de Dilma Rousseff este cenário modificou-se e o SNC e demais políticas citadas estagnaram, haja vista que o próprio interino Michel Temer determinou, um dia após assumir o poder, a extinção do Ministério da Cultura – tendo que voltar atrás dias depois, em razão das intensas manifestações pela sua manutenção.

Uma vez demonstrado o contexto do Sistema Nacional de Cultura, cumpre agora traçar a relação da área da Dança, enquanto área autônoma de produção e articulação política, com os mecanismos e os espaços institucionalizados de participação; qual o contexto histórico dessa

organização da área e por que ela se potencializou na última década, já que esteve presente em todo o mencionado processo de inovação das políticas culturais no Ministério da Cultural e construção do SNC, além das conquistas relacionadas à especificidades da própria área.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA ORGANIZAÇÃO POLÍTICA NA ÁREA DA DANÇA E O SISTEMA NACIONAL DE CULTURA

Considerando a apresentação feita acerca do SNC e suas estruturas, cabe aqui situar a área da Dança em relação aos temas anteriormente mencionados, analisando os programas e o desenvolvimento da área na esfera de poder federal, destacando especialmente a valorização da área a partir de dois pressupostos: sua especificidade como norteadora para a construção de programas, a implementação de ações e a ocupação de espaços de representatividade, e o processo de consulta pública para a elaboração de suas políticas públicas e a ocupação de seus espaços de representatividade.

Helena Katz fala a respeito da organização da área da Dança na maioria de seus artigos. As datas e títulos de uma seleção de artigos de Katz que versam sobre políticas culturais já são suficientes para se ter noção mínima que a trajetória e organização política da classe vem de muito tempo:

- 1977 – Enfim, a união impossível do pessoal da dança
- 1978 – SNT dá passo em falso com o corpo de baile
- 1979 – Bailarinos unidos para moralizar a profissão
- 1979 – Um grande encontro com a dança no tbc
- 1981 – Na bahia, uma discussão sobre a dança no brasil
- 1987 – Nem tudo está perdido
- 1996 – Brasil redescobre o valor da dança.
- 1996 – Dança: balanço 1996.
- 1997 – Dança: balanço 1997
- 1998 – Dança espera politica cultural especifica para a área
- 1998 – Balanço do ano de 1998

- 2001 – Uma luta criativa pela dança contemporânea
- 2003 – Setor merece respeito fora do país.
- 2004 – A definição de uma política pública para a dança.
- 2005 – Hoje é dia da dança: quem vai comemorar?
- 2006 – Muitos editais, pouca política
- 2009 – Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva.⁷

O primeiro registro que se tem conhecimento de artistas da Dança reunidos para discussão sobre sua situação profissional data de 1979, referindo-se ao Concurso Nacional de Dança realizado em Salvador/BA, no ano de 1977. Daí surgiram outras iniciativas pelo país, como por exemplo, a 1ª Mostra de Dança Contemporânea de São Paulo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1979, inclusive contaminando ações da esfera de poder federal como os ciclos de Dança, realizados no Rio de Janeiro, a partir de 1978. (KATZ, 1979) No âmbito de poder federal, a criação da Funarte em 1975 também é considerada, ao lado da atuação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), como marco inicial de ações para a área da Dança.

Em 1981, o SNT vira Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), e a Dança permanece como área de atuação, ocupando um espaço na nova instituição denominado Serviço Brasileiro de Dança (SBD). Já em 1987, o então Inacen passa a ser denominado Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), e o SBD transforma-se em Instituto de Dança. Tal manutenção de um espaço específico para a classe se deu em virtude de reivindicações dos próprios artista da Dança. (VELLOZO, 2011)

Em 2000, o destaque é para o *Mapeamento Rumos Dança Itaú Cultural*, primeiro levantamento oficial abrangendo a área. Passa-se agora a analisar a Dança no período que se inicia em 2003, pós eleições presidenciais e considerado um novo marco para as políticas culturais. Acom-

6 Organização de títulos dos artigos de Helena Katz, constantes no endereço eletrônico: <<http://www.helenakatz.pro.br/>>. Acesso em: 15 set. 2015

panhando o ritmo ditado pelo novo governo de abertura dos canais de participação social, a Dança esteve presente com suas reivindicações em todo o processo de renovação das políticas culturais.

Importante destacar que, a despeito de significativos alcances, não foi efetiva e permanente a autonomia da área da Dança em relação às Artes Cênicas. Para os mais variados e demais aspectos, a Dança permaneceu – e até hoje em alguns casos permanece – sob a rubrica das Artes Cênicas. Isso implica em divisão dos recursos, e, historicamente, denota-se a falta de critérios para tal distribuição entre as áreas: Dança, Teatro e Circo. Há que qualificar o debate das organizações civis da Dança e dos espaços de representatividade para que a área atinja real autonomia, principalmente demonstrando e buscando o reconhecimento de sua independência econômica.

OS AVANÇOS NA ÁREA DA DANÇA A PARTIR DAS POLÍTICAS PARTICIPATIVAS DA CULTURA

Destacam-se agora os acontecimentos que representaram, de alguma forma, avanços para a área da Dança, e que, notoriamente contaram com a organização e reivindicação da sociedade civil organizada da área, seja nos formatos de fóruns, coletivos ou mesmo por meio dos representantes de espaços de representação institucionalizada a exemplo do Colegiado Setorial de Dança, pertencente à estrutura do Sistema Nacional de Cultura.

Não há dúvidas de que o processo de conquista de autonomia da área da Dança iniciou muito antes dos espaços do SNC, como vimos pelo histórico delineado no tópico anterior, assim como também parece claro que tal processo perdura até os dias de hoje. Antes de 2003, conforme demonstrado, a área já acumulava espaços conquistados nos órgãos públicos de cultura específicos para a área, alguns prêmios e o Mapeamento Rumos Dança Itaú Cultural, em 2000.

Importante salientar um fator ainda não mencionado e que repercutiu e repercute atualmente no que se refere à autonomia da Dança. Em 2001 a

classe travou profundo embate com o Conselho Federal de Educação Física (CONFEF). Por não ter instrumentos legais que resguardem a área a Dança, esta passou a sofrer ameaça da perda de sua autonomia para a Educação Física. Através do Projeto de Lei nº 7370/02, que regula a área da Educação Física, a mesma insistia em dominar o mercado de trabalho das academias de formação em Dança através da imposição de que todos os professores de Dança se filiassem ao CONFEF e para isto deveriam ser formados em Educação Física ou se “qualificar” num curso de três meses. Foi uma situação acalorada e ameaçadora que mobilizou os profissionais em Dança, incluindo a mobilização do Congresso Nacional, com o apoio de parlamentares que evitaram que o CONFEF invadisse o campo do ensino da Dança. Também houve posicionamento oficial do Ministro Gilberto Gil, em apoio à Dança.

Outra polêmica que rondou a classe foi devido ao texto da Base Nacional Comum Curricular para o Ensino Básico brasileiro, onde o subcomponente curricular “Dança” estava incluído como um dos eixos fundamentais que compunham o componente curricular Educação Física. Ainda assim a classe permanece na luta para que se considere a Dança como uma disciplina, e não apenas subcomponentes.

Retomando aos destaques pontuais de avanços para a área a partir de 2003:

- Valorização da área pela escolha de especialistas através de consulta pública para ocupação dos cargos de Coordenação em Dança do Ministério da Cultura e Funarte;
- Câmara Setorial específica da área da Dança, após manifestação da classe quanto a existir apenas a Câmara Setorial de Artes Cênicas;
- Elaboração do Plano Nacional de Dança, com ampla participação da classe, que servirá como programa instituído com continuidade e específicos das demandas da endoestrutura da Dança;

- Fundo Setorial de Dança dentro da estrutura do Sistema Nacional de Cultura, específico para a área, após manifestação da classe quanto a existir somente o Fundo de Artes Cênicas;
- Fundo Setorial para a Dança no projeto de lei do Procultura (PL nº 6722/10), (Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura), e de um Prêmio para a área da Dança, que até o presente momento, intitula-se “Mabembe” (A inserção destes mecanismos de fomento setoriais no projeto de lei do Procultura deveu-se a uma articulação nacional em torno desta questão específica, ativada por inúmeros militantes da área da Dança que ocuparam os espaços das audiências públicas do Procultura, durante 2010, em várias capitais do País). (VELLOZO, 2011);
- Moção de Apoio à Câmara Setorial de Dança pelo cumprimento da Recomendação nº 01/2005, aconselha a todas as instâncias públicas ou privadas, em todas as esferas da Federação, que evitem o uso da nomenclatura ARTES CÊNICAS como expressão generalizadora de áreas distintas como Teatro, Dança, Circo e Ópera, publicada em Diário Oficial em 06 de julho de 2010;
- Prêmio específico da área denominado Prêmio Funarte de Dança Klauss Viana.

Outros destaques ainda podem ser descritos, como por exemplo a conquista de verba para o Mapeamento Nacional de Dança nas capitais, reivindicação já de alguns anos pelo CNPC. Em audiência com a Ministra Marta Suplicy, no dia 29 de abril de 2014, Dia Internacional da Dança – quando foi protocolado documento com as reivindicações da Área –, foram direcionados pelo MinC a quantia de 1 milhão de reais para iniciar o projeto de Mapeamento nas capitais brasileiras – base de dados do Colegiado Setorial de Dança – site do Ministério da Cultura.

O Mapeamento é uma ação de diagnóstico da área e cuja primeira etapa se tornou possível através de assinatura de Termo de Cooperação Técnica entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Funarte/MinC,

no ano de 2015. Os dados desse diagnóstico foram triangulados com as diretrizes e ações propostas no Plano Nacional de Dança, e a primeira fase foi finalizada em 2016.

Em dezembro de 2008, foi disponibilizado, no site da Funarte, o Cadastro da Dança Brasileira sendo que em 2009 haviam sido realizados 1.731 cadastros entre profissionais, instituições, espaços, organizações, projetos sociais, fontes de informação, estabelecimentos de ensino, entre outros. Uma importante iniciativa da Coordenação de Dança em criar esse banco de dados para uma compreensão mais aprofundada da realidade da Dança no Brasil. (VELLOZO, 2011)

Criados a partir das situações institucionalização e de luta pela autonomia da área, o Fórum Nacional de Dança, o Mobilização Dança (SP), Cooperativa Paulista de Dança, Fórum de Dança de Curitiba, Fórum de Dança de Goiás, entre outros tantos movimentos e fóruns pelo Brasil, passaram a atuar em esferas políticas distintas, regionais, debruçados sobre questões e necessidades específicas da área da Dança. Ou, ainda, como a conquista de cadeiras exclusivas da área dentro dos Conselhos Estaduais de Cultura (a exemplo do Paraná, onde a classe mobilizou-se a ponto de desmembrar a cadeira destinada primeiramente às artes cênicas para cadeiras exclusivas de dança, teatro, ópera e circo).

Outro aspecto de destaque nessa construção histórica foi o aumento de cursos universitários de licenciatura em Dança, vertente ainda muito recente no panorama nacional, mas que, em poucos anos, expandiu-se de forma significativa. Existem no Brasil aproximadamente 35 cursos de Licenciatura em Dança reconhecidos pelo Ministério da Educação (MEC).

Por todas essas conquistas, justifica-se a escolha da área da Dança como exemplo concreto de que a participação social realmente impacta na construção de políticas públicas no âmbito da democracia participativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo na introdução, no início do presente texto, foi trazido a estatística do IBGE do ano de 2014, que indica que a Dança é a linguagem que, em segundo lugar – apenas atrás do artesanato –, reúne o maior número de grupos artísticos por município no país.

Importante reforçar isso, agora em âmbito conclusivo e após o discorrido nos tópicos do artigo para avaliar alguns pontos. Primeiro que, mesmo considerando-se esse percentual, à época não havia ações específicas do poder público para a área, e mesmo assim alcançou esse patamar de existência – que hoje certamente é maior – no país. Sendo assim, é de extrema relevância que se discuta tanto no âmbito interno da classe de Dança, quanto no âmbito externo do poder público federal, estadual e municipal.

Por outro lado, é necessário que se atente para o número de organizações de Dança existentes no SNC, que certamente não condiz com a amplitude e territorialidade do país e do próprio índice do IBGE. Também não orna tal índice com o fato de que, ainda que considerando os avanços alcançados, a Dança não atingiu a plenitude de sua legitimação nos sistemas político, econômico e também cultural como atividade produtiva que necessita de recursos próprios e programas que abarquem a dimensão democrática e descentralizada dos eixos específicos que ainda recebem a maioria dos recursos.

Além disso foi possível a compreensão de que, tanto inserida na estrutura de participação institucionalizada do SNC, quanto em outros fatores que percebia necessidade, a classe se organizou e garantiu o mínimo de espaço, para que não permanecesse com ações que muitas vezes seguem as necessidades provenientes da endoestrutura de outros segmentos artísticos como o teatro. Ou seja, de variadas formas a classe se articulou e conquistou, a partir do entendimento de seu potencial e dos Direitos Culturais que lhes são resguardados, mesmo que em algumas das vezes motivada por fatores externos, tal qual o próprio SNC e o embate com o CONFEF. (VELLOZO, 2011)

Pretendeu-se neste artigo delinear a forma com a qual os apontados avanços e conquistas da área da Dança podem – e se podem – ser atribuídos a um cenário amplificado de participação social institucionalizada, como se deu a partir de 2003 com o início da construção do Sistema Nacional de Cultura.

Percebeu-se, também, a trajetória árdua da classe que perdura até os dias atuais, visto que nem todos os anos representaram avanços, e, aqueles que foram apontados seriam o mínimo de reconhecimento e valorização para a área. Muito ainda precisa ser construído. A classe busca hoje, prioritariamente, apoio político e suporte jurídico para elaboração de mecanismo legal para a área da Dança que promova a autonomia da Área, definitivamente. Sobre esse ponto destaca-se a tramitação, atualmente no Senado Federal, do Projeto de Lei nº 644, de 2015, o qual dispõe sobre o exercício da profissão de Dança – Lei da Dança. Conveniente repisar também que internamente há intensos debates e divergências entre os representantes da área, mas que convergem para um maior enriquecimento do debate e a espera de que as decisões sejam sempre hábeis e proporcionem para toda a classe melhores condições possíveis. Tais posturas, inclusive as de embate político para além do artístico, só se tornaram possíveis conforme a classe foi tomando consciência da força política da área, através das conquistas que vieram com o tempo. A área da Dança percebeu que podia, e que organizada, pode cada vez mais.

Esse é, sem dúvida, um ponto positivo da democracia participativa, tão trabalhada no primeiro tópico deste texto. O destaque é total relacionado com o universo da participação da sociedade civil, e quis-se demonstrar que toda a organização, articulação e avanços citados para a Dança foram oriundos desses espaços de participação bem como das organizações civis. Sem dúvida, o impacto e a influência desses processos participativos foram perceptíveis, renderam frutos, e renderam, especialmente, a conscientização de que se pode alcançar muito mais.

De todo o exposto, resta claro que a investigação dos problemas políticos e econômicos da área continuam sendo tão importantes quanto são

urgentes, para que se dê continuidade aos avanços e à busca pelo modo como as alterações na área da Dança se sucederam e em que medida essas políticas consideradas democráticas repercutem no desenvolvimento da área. A luta pelos avanços na área, principalmente no que toca sua autonomia política e econômica, bem como a especificidade de sua nomenclatura e espaços de representatividade, é algo que as organizações civis da Dança buscam em conjunto com o Estado, a partir de mobilização e participação ativa que se aperfeiçoa constantemente. Assim, foi possível perceber que o poder não reside tão somente nas instituições públicas, mas também e, principalmente, nas organizações do povo. Isso é o que se espera ter sido demonstrado a partir do exemplo da área da Dança. Por fim, e partindo do princípio de que toda ação é também política, como não deixar no ar o fato de que tudo isso possa se dever à relação indissociável do corpo (dança) com a política?!

REFERÊNCIAS

- AVRITZER, Leonardo. Instituições participativas e desenho institucional: algumas considerações sobre a variação da participação no Brasil democrático. *Opinião Pública*, Campinas, v. 14, n. 1, p.43-64. jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762008000100002>.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Tradução de Carmen C. Varriale et al. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.
- BRASIL. Ministério da Cultura. Sistema Nacional de Cultura: Perguntas e Respostas. Brasília, DF, 2011.
- CALABRE, Lia (Org.). *Políticas culturais: diálogo indispensável*. Colóquio 2003. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995.
- DAHL, Robert Alan. *On democracy*. Tradução de Beatriz Sidou. Brasília: Ed. UnB, 2001. Primeira edição publicada em 1998 pela Yale University.

DAHL, Robert Alan. *Sobre a democracia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

DWORKIN, Ronald. *A virtude soberana: a teoria e a pratica da igualdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

IBGE. *Perfil dos Municípios Brasileiros 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2014/default.shtm>>.

KATZ, Helena. Enfim, a união impossível do pessoal da dança. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 1977. Caderno de Variedades. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81193834021.jpg>>.

KATZ, Helena. Falta à dança o reconhecimento como uma atividade produtiva. *Jornal O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º jan. 2009. Caderno 2, p. D3. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51232394482.jpg>>.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar. A construção do Sistema Nacional de Cultura: a relação entre Estado e sociedade civil. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA, 6., 2015, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2015.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador, BA: UFBA, 23 a 25 de maio de 2007. 21p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlbinoRubim.pdf>>.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Org.) *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democratização participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SILVA, Louise Caroline Santos de Lima e. *Conferências nacionais de políticas públicas e democracia participativa: conferências de políticas para as mulheres e decisões governamentais no período Lula (2003/2010)*. Recife: O autor, 2012.

VELLOZO, Marila Annibelli. *Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas*. 382 f. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

A linguagem literatura nas políticas públicas contemporâneas: para onde iria quando foi interrompida a Política Nacional das Artes

Milena Britto¹

INTRODUÇÃO

A partir de 2003, com o músico Gilberto Gil² no Ministério da Cultura, um processo largo de transformações se iniciou com relação às políticas culturais no Brasil. Não se havia tido até então, na história da política brasileira e da América Latina, segundo Albino Rubim (2013), tão marcadamente, a ênfase na construção de uma cultura cidadã, que não apenas observasse a cultura como manifestações artísticas, mas, sobretudo, como sendo parte fundamental da relação do sujeito com a política, a sociedade, a vida. Desta forma, a cultura passou a ser um elo, uma chave de deslocamentos sociais em direção a um país desenvolvido a ser colocado

1 Desenvolve, juntamente com a professora Nancy Vieira, o Projeto de Pesquisa *Literatura, política cultural e mercado editorial: quais literaturas (re)conhecemos?: mapeamento do setor da literatura baiana e brasileira*.

2 Foi Ministro da Cultura de 1 de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008, durante o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva.

nos parâmetros internacionais de desenvolvimento humano, material, econômico e educacional, que, no panorama mundial, se resume nos chamados Direitos Humanos, cujos parâmetros globais foram propostos pela Organização das Nações Unidas (ONU) através do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC), estabelecidos em 1966 e ratificados pelo Brasil em 1992, e que “em termos gerais, poderíamos dizer que são aqueles direitos que os indivíduos demandam ao coletivo, por isso, implicam na garantia de condições coletivas e mais estruturais de desenvolvimento, implicando não somente os indivíduos, mas toda a coletividade.” (CARBONARI, [2006?], p. 2)

O grande feito deste movimento de ampliação do alcance dos mecanismos de fortalecimento da cultura, para além dos resultados diretos relacionados às áreas, foi o de se tentar criar instâncias de escuta – da sociedade, dos artistas e produtores – que fornecessem as informações necessárias para que qualquer ação institucional do governo pudesse, minimamente, ser eficaz no atendimento a uma demanda real. Foi percebido por parte dos governos Lula e Dilma Rousseff³ que encarar a diversidade de um país continental como o Brasil é o primeiro dos desafios a serem enfrentados para se desenhar uma política que alcance todo o território nacional.

Saber onde e como encontrar as informações, o diagnóstico, as necessidades, passou a ser um fator de trabalho neste processo de organização e estabelecimento de um sistema de cultura. Foi dentro desta ordem que a organização de encontros e similares para se mapear as demandas de cada linguagem artística passou a ser um dos principais instrumentos da Política Nacional das Artes (PNA), uma vez que é através destes encontros em torno da vasta e diversa cadeia produtiva das diversas áreas

3 Dilma Rousseff foi eleita presidenta da República pelo Partido dos Trabalhadores, tendo exercido o cargo de 2011 até agosto de 2016. Seu afastamento se deu por um processo de impeachment em 2016 com a acusação de ter cometido pedaladas fiscais. A sua inocência ficou comprovada posteriormente.

que uma gama diversificada de agentes pode pleitear e demandar ações do Governo que atendam às suas especificidades.

As próprias mudanças contemporâneas de percepção das diferenças étnicas, culturais, sociais e econômicas, que questionam o silenciamento em torno das minorias, fazem com que qualquer política de governo que se pretenda bem-sucedida e democrática tenha que se adequar para atender a um Brasil desigual e não a uma nação homogênea. O estudioso da cultura Albino Rubim (2013, p. 6) explica que:

As mudanças desencadeadas nestes anos no Brasil devem ser acompanhadas de profundas transformações políticas, que aprimorem a representação e criem novos procedimentos de democracia direta e participação cidadã, a exemplo de consultas públicas, conferências e outros mecanismos.

Dentro dessa maneira de se propor ações e deste olhar em relação às políticas culturais, uma prática começou a ser desenvolvida: a organização dos setores culturais em fóruns, colegiados, redes, e coletivos, com representatividade dos variados elos de cada cadeia produtiva. A partir desses lugares de articulação, principalmente através de uma escuta qualificada, começa-se a ouvir as demandas e a se criar uma operação sistemática e metodológica de proposições de políticas públicas. Nesse panorama de organização das cadeias e consequente diagnóstico das demandas das áreas, as linguagens artísticas passaram a ser incluídas, sendo que cada linguagem se encontrava em um estágio distinto, com semelhanças, mas, principalmente, com grandes diferenças. Desde essa constatação é que falaremos da área da literatura.

O projeto político para as artes iniciado na gestão do governo Lula e continuado no governo Dilma, que assumem como prioridade o desenvolvimento das linguagens artísticas em suas cadeias produtivas, considerava a literatura como linguagem artística, embora tenha sido tratada quase exclusivamente dentro da esfera educativa e intelectual apenas, como se os aspectos peculiares às artes comumente assumidas como tal – música, teatro, dança, artes visuais – não se manifestassem nesta lin-

guagem, a exemplo de fruição, criação, difusão, circulação, fomento, e outros. Ou seja, a literatura tem sido comumente abordada a partir de uma de suas manifestações que é o livro. Do ponto de vista pedagógico, didático, com estímulo à leitura, difusão, e acesso ao livro, essa linguagem sempre foi estimulada. Mas, do ponto de vista da arte – de seus aspectos estéticos específicos em sua enorme variedade de manifestações – ainda era muito tímido o que se vinha propondo até 2015. A PNA, entretanto, estava justamente investindo esforços para fortalecer as artes em sua complexa existência e, dentro das artes, a Literatura estava sendo pensada também a partir de sua própria complexidade.

Desde 2004, quando os primeiros encontros setoriais foram organizados para se discutir um projeto de leitura de alcance nacional, que mais tarde seria concentrado no Plano Nacional de Livro e Leitura (PNLL), o debate em torno da diversidade implicada na área literária vinha sendo dado e organizado, possibilitando a reunião de membros de toda a cadeia produtiva – escritores, tradutores, professores, bibliotecários, editores, pesquisadores, livreiros etc. – para que fossem construídos objetivos, metas e diretrizes. Em 2006, o PNLL foi construído e, em 1 de setembro de 2011, instituído através do Decreto nº 7.559, se alinhando às metas do Plano Nacional de Cultura (PNC), aprovadas em dezembro de 2011. (BRASIL, 2011)

O PNC propunha um plano decenal, o que justificava a enorme discussão gerada através das conferências de cultura. Os esforços por organizar uma estrutura de planejamento para atender ao complexo campo da cultura se percebe em todos os documentos produzidos no período. A organização dos setores da cultura passou a ser um desafio e uma meta, tendo-se investido em conferências de cultura em seus três níveis de organização: municipal, estadual e nacional.

As conferências de Cultura⁴ acabaram facilitando o olhar sobre os grupos que formam as cadeias produtivas de cada setor ou linguagem ar-

4 Foram realizadas três Conferências Nacionais de Cultura até o presente momento: a primeira em 2005, a segunda em 2010 e a terceira em 2013.

tística. A diversidade, entretanto, se verificou latente e foi a partir dela que o problema passou a ser enfrentado, pelo menos no campo teórico e político, numa constante problematização destas diferenças.

A ministra Ana de Hollanda,⁵ em seu texto de abertura da publicação *As metas do Plano Nacional de Cultura*, assume que o plano é fruto dos encontros com representantes desses diversos e diferentes segmentos, sendo, portanto, o próprio plano um vetor que resume a coletividade e ao mesmo tempo se projeta sobre ela:

O PNC foi escrito por milhares de mãos, por meio de diferentes instâncias e espaços de experimentação e participação. Um plano que reflete o esforço coletivo para assegurar o total exercício dos direitos culturais dos brasileiros e das brasileiras de todas as situações econômicas, localizações, origens étnicas e faixas etárias. O plano se estrutura em três dimensões complementares: a cultura como expressão simbólica; como direito de cidadania; e como campo potencial para o desenvolvimento econômico com sustentabilidade. (HOLLANDA, 2012, p. 8)

Nesse e em outros documentos, explicitam-se as complexidades e disparidades do campo cultural, ao mesmo tempo em que se observa uma tentativa de criação de métodos que pudessem facilitar o entendimento profundo do campo⁶ da cultura e dos seus setores específicos.

Em dez anos, pôde-se constatar um crescente e estruturante conjunto de ações que o Governo Federal desenvolveu sistematicamente para conhecer e reconhecer o Brasil dentro da diversidade de suas manifesta-

5 Ana de Hollanda foi Ministra de Cultura do Governo Dilma entre janeiro de 2011 e setembro de 2012.

6 A palavra campo aqui usada poderia ser entendida em seu valor teórico a partir da noção de campo que Bourdieu desenvolveu. *Campo*: noção que caracteriza a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna. Serve de instrumento ao método relacional de análise das dominações e práticas específicas de um determinado espaço social. Cada espaço corresponde, assim, a um campo específico – cultural, econômico, educacional, científico, jornalístico etc –, no qual são determinados a posição social dos agentes e onde se revelam, por exemplo, as figuras de “autoridade”, detentoras de maior volume de capital.

ções artísticas e culturais. A proposta que aparece em praticamente todos os documentos do período – planos nacionais, estaduais e municipais – é a de se desenvolver ações dentro de diretrizes e de metas que visam fomentar e fortalecer cada uma das linguagens em sua cadeia completa, sendo que estas estavam sendo articuladas a um pensamento político maduro e crítico para que houvesse mais equidade de oportunidades.

Em paralelo, como bem explana Mileide Flores,⁷ que foi membro do colegiado setorial de literatura e participou dos debates desde os primeiros momentos, em palestra proferida na Fundação Nacional de Artes (Funarte), uma série de ações foram postas em prática numa intensa participação da sociedade civil, dentro das gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, como a criação, em 2006, através de portaria, da Câmara Setorial do Livro e da Leitura, que posteriormente se transformou no Colegiado do Livro, Leitura e Literatura.

Com a criação dos colegiados⁸ e, posteriormente, a redação dos planos setoriais, discutidos nas conferências de cultura realizadas em suas três instâncias desde 2007 – Municipal, Estadual e Nacional –, a literatura, como linguagem artística, vinha, pouco a pouco, sendo entendida para além do objeto livro, ampliando-se a discussão que possibilitaria entender as especificidades e complexidade dessa linguagem.

Com a PNA, que englobava uma série de ações – do fomento à institucionalização das linguagens artísticas – inúmeros debates foram provocados e acionados para que o campo literário fosse tratado dentro da política nacional das artes a partir de um olhar sobre a realidade da linguagem dentro da sua cadeia produtiva.

7 Representante do colegiado setorial nacional de livro e leitura em 2014. Foi membro titular do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) no biênio 2012-2014 e proferiu uma palestra na Funarte, em 2015, na qual relatou o histórico das ações do setor de literatura.

8 O Colegiado Setorial de Literatura é órgão integrante da estrutura do CNPC, nos termos do Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. O Colegiado é integrado por um Plenário composto por membros da sociedade civil (15), e do poder público (5), sendo presidido pelo Secretário-Geral do CNPC. Competia ao Plenário do Colegiado de Literatura: debater, analisar, acompanhar, solicitar informações e fornecer subsídios ao CNPC para a definição de políticas, diretrizes e estratégias relacionadas ao setor de Literatura.

Ao entender a demanda da sociedade, neste caso da comunidade literária, principalmente manifestada a partir de um crescente envolvimento dos produtores dessa linguagem com editais e outros meios de fomento, o Ministério da Cultura (MinC) foi ampliando o olhar em torno da linguagem, modificando o seu escopo de abordagem, especificamente, através das demandas percebidas nos encontros setoriais, nos colegiados e fóruns, nos planos estaduais e municipais de literatura.

Esses documentos, mesmo que, em sua grande maioria, acionem a literatura a partir do objeto livro, possuem muitos eixos que tratam das especificidades da linguagem dentro de sua complexidade, que vai da instrumentalização dos autores, diversidade de meios e de estilos, à democratização do acesso ao objeto literário, seja este o livro, a performance, o festival, o sarau, o jogral, a instalação, o slam, o cordel.

Desde de 2014, e como decorrência da Conferência Nacional de Cultura (CNC), os colegiados setoriais já organizados passaram a introduzir mais e mais as demandas da sociedade civil, uma vez que, àquela altura, já havia mais planos municipais e estaduais de literatura aprovados ou sendo implementados, o que ajudou a se ter uma melhor visão do setor, tradicionalmente abordado sob os vieses educacionais como dito acima.

O que se observou, na prática, foi uma discussão mais instrumentalizada e amadurecida, embora ainda pequena se comparada às demais linguagens, a respeito dos temas de formatos de editais e fomentos, necessidades específicas, circulação e legislação que possam atender ao setor em sua vasta manifestação.

Visando ampliar esse conhecimento e aprofundá-lo, a estratégia principal da PNA foi a de conhecer as demandas específicas do setor e de sua cadeia criativa e produtiva; aprofundar a discussão de seus principais temas com membros de suas variadas esferas – pesquisadores, escritores, artistas da palavra, professores, livreiros, editores, etc. –, considerando a necessidade de aprofundar as demandas apontadas nos documentos resultantes dos fóruns e encontros mais gerais.

Para aprofundar o conhecimento e análise do setor, a principal ação estratégica foi a de convidar especialistas e demais representantes e/ou grupos atuantes do setor, concernente a cada tema de encontro. Estabeleceu-se, então, a agenda dos encontros setoriais de literatura.

Por uma série de razões e pela interrupção abrupta do governo Dilma, apenas alguns encontros setoriais da linguagem literatura foram promovidos pela Funarte no âmbito da PNA. Esses encontros e seus resultados estão relatados no Relatório de Gestão da Funarte do período de Francisco Bosco como seu presidente.

A linguagem da literatura estava, de fato, em um bom momento em termos de possibilidade de alcançar um maior contingente de agentes e membros da sua cadeia produtiva e de ser finalmente pensada em sua diversidade, amplitude e complexidade. Estava, ainda, sendo pensado para a linguagem novos programas e uma ampliação de recursos financeiros.

PROPOSTAS

No contexto da PNA, é possível, e extremamente relevante, fazermos um ligeiro resumo das principais propostas que foram debatidas nos encontros setoriais⁹ para serem implementadas e executadas pelo MinC/Funarte, o que documenta o percurso e a direção que se pretendia para a linguagem.

Eixo da Cadeia criativa e produtiva. Estímulo a autores. Formação/Difusão/Criação

O *Programa de Escritores Visitantes* previa que escritores de diversas regiões fossem selecionados para serem visitantes em universidades federais do país com uma bolsa. Esse tipo de programa existe em univer-

9 Como consultora da Unesco, acompanhei em 2015 alguns encontros organizados pelo então articulador de literatura, na Funarte, Sergio Cohn. As propostas aqui resumidas estão disponíveis no produto 2 da linguagem da literatura entregue a Unesco e no Relatório de Atividades da Política Nacional das Artes, disponível em: <<http://culturadigital.br/pna/files/2016/05/Relat%C3%B3rio-de-Atividades-da-Pol%C3%Adtica-Nacional-das-Artes-4.pdf>>.

sidades de diversos países, a exemplo de Reino Unido, Estados Unidos, Alemanha, Suíça etc., e o Brasil teve raras e esporádicas tentativas de algo parecido, não tendo, até hoje, nenhum programa consistente e efetivo. Este programa foi minuciosamente debatido e trata-se de uma ação excelente que abrange não apenas os escritores, mas toda a comunidade universitária e demais leitores. Os escritores dariam oficinas, organizariam encontros e fariam apresentações de suas obras.

Propostas de estrutura institucional (eixos da cadeia produtiva: institucionalização da linguagem/acesso/difusão/fomento)

A criação da *Diretoria de Literatura* na estrutura da Funarte é uma das principais propostas de institucionalização da linguagem. Foi considerada em diversos encontros setoriais uma prioridade incluir a literatura como linguagem artística, ou seja, tratar a literatura como arte e não apenas como recurso para o desenvolvimento do gosto e da prática da leitura.¹⁰ Esta foi uma das principais demandas do setor da literatura – documentada em relatórios, atas e documentos dos encontros setoriais nacionais e estaduais, além do PNLL, que, no caso da Literatura, era junto ao livro e leitura. Podem ser encontradas referências a este tema nos seguintes documentos: plano setorial de literatura do estado da Bahia; plano estadual de livro, leitura e literatura do Rio Grande do Sul e em documentos da implementação dos colegiados do Rio Grande do Sul, de Pernambuco e do Ceará. Seria uma política direcionada para a literatura em consideração aos seus aspectos específicos e à sua cadeia produtiva (a articulação do aspecto relacionado ao livro e leitura estaria, no âmbito das políticas públicas, sombreando e marginalizando as especificidades e pluralidade da cadeia produtiva do setor).

Como linguagem artística, dentro de uma política para as artes, a literatura deveria ser pensada em relação às demais artes, ou seja, com

10 A importância dessa prioridade está aprofundada na dissertação de mestrado: *Escritas deslocadas: a produção literária alagoanense no discurso da Fundação Cultural do Estado da Bahia*, de autoria de Vandelma Silva Santos (2014).

todos os aspectos a ela relacionados sendo observados, a exemplo de circulação, produção, distribuição, diversidade de suportes e de estilos, tradução etc. O fato de estar separada das demais artes a estaria isolando em seus aspectos estéticos e inibindo a percepção da transversalidade, um dos itens do Plano Nacional de Cultura (PNC), e um dos principais elementos da produção contemporânea em todas as áreas da cultura.

Historicamente, esta linguagem tinha estado apoiada na Diretoria do Livro, Literatura, Leitura e Biblioteca (DLLB) diretamente vinculada ao MinC, sem braço na Funarte, com raras ações em conjunto, embora, quando elas aconteciam fossem indiscutivelmente de grande importância.

A implicância dessa organização na formulação de ações era evidente: a maioria dos investimentos públicos nacionais vai para a aquisição de livros para bibliotecas,¹¹ na tentativa de formação de novos leitores em idade escolar e acesso democrático ao livro.

O setor de literatura, portanto, considerava necessária a criação de uma Diretoria de Literatura da Funarte, que trabalharia em parceria com a DLLB, do Ministério da Cultura, para evitar duplicação e para potencializar as verbas disponibilizadas para o setor, que já não eram de fato substanciais, dado o tamanho do território brasileiro. Segundo palestra proferida pelo Ministro da Cultura Juca Ferreira, durante o XI Encontro Nacional de Cultura em 2015, ele e sua equipe estavam preocupados com o fato de que pelo menos 80 por cento dos recursos ficavam – acreditamos que continua ficando – realmente com os agentes do Sul-Sudeste, sobretudo Rio e São Paulo, pois a maioria dos projetos aprovados em editais de fomento e na Lei Rouanet, além dos programas federais para as artes, são executados nesta geografia. Uma forma de minimizar esse dado no campo literário certamente seria possível com um planejamento cuidadoso dessas duas instituições, Funarte e DLLB. Além de sanar

11 No site da DLLB é possível verificar uma relação de editais com investimentos na área de livro e de leitura, como exemplo, o que consta do link: <http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/edital-snc-dllb/10883>. Acesso em: 26 set. 2017.

uma ausência que implica na própria visão do país sobre a linguagem/ área, provocaria um grande impacto sobre as dinâmicas do setor, sobretudo aquelas relacionadas à criação artística e à difusão – a maioria dos investimentos existentes hoje para a linguagem está relacionada à aquisição de livros para escolas como já dito anteriormente e como pode ser constatado nos números investidos em editais pela DLLLB com foco no livro –, e tem influência direta nas ações esporádicas e difusas em torno da linguagem, por exemplo, poucos são os editais que contemplam a literatura e, quando a Funarte os lança, os investimentos são infinitamente menores em cifras e com limitações estruturais e temáticas, bem como de comissões de seleção, com poucos representantes de outros estados, poucos representantes da diversidade a exemplo de produtores quilombolas, indígenas, produtores de vertentes mais ligadas à performance, etc., que possam minimamente discutir a diversidade dos projetos para selecioná-los de acordo com a realidade da linguagem em todo o país.

O país diverso – popular, indígena, negro, erudito – deveria se reconhecer como alvo e como eixo que compõe a grande colcha de retalhos da nação, para que a literatura exportada, sobretudo nas grandes feiras internacionais, deixe de ser a literatura homogênea que passa pelas grandes editoras comerciais¹². Com mais programas e ações voltadas para a promoção da linguagem, seria possível dar visibilidade à diversidade da produção do país. Segundo o articulador de literatura para o PNA, Sérgio Cohn, a sugestão foi a de que houvesse uma divisão entre as propostas e iniciativas que estão relacionadas ao circuito editorial e as que estão relacionadas à criação literária.

¹² Muitas polêmicas aconteceram em relação a uma falta de heterogeneidade dos representantes do Brasil. Para ver um exemplo dessas polêmicas veja Frey e Schosler (2013).

Profissionalização do escritor, regulamentação da sua carreira (itens da cadeia produtiva: Economia criativa, Difusão/Circulação/Acesso/Marcos Legais)

A figura do escritor é algo enigmático dentro da compreensão popular. Historicamente, no Brasil, o escritor figura entre os intelectuais que tinham outras carreiras e profissões, geralmente sendo sustentado pelas mesmas, o que lhes permitiam inclusive o exercício da escrita. Entretanto, nos modelos contemporâneos, os que fazem literatura nem sempre a fazem através da relação desta com o livro, e mesmo os que escrevem dentro da vertente da publicação do objeto livro, hoje, encontram-se desprotegidos por inexistência de legislação que o apoie. Por exemplo, não há como estabelecer um valor de remuneração em sua participação em eventos promocionais para editoras, governos, instituições; valor para palestras, mesas redondas, *wokshops*, comissões etc., porque não existe na lei nenhum teto/valor mínimo, estando os escritores sujeitos ao que os organizadores se dispõem a pagar. Muitos escritores hoje não possuem uma segunda profissão ou carreira, dedicando-se exclusivamente a esta arte.

Patrimônio e memória: manutenção e disponibilização de acervos de escritores (itens da cadeia produtiva envolvidos: memória/patrimônio/difusão/circulação)

No eixo de Patrimônio e memória se destacam duas propostas: 1) Criação de fundos e investimento para acervos de escritores contemporâneos; e 2) Criação de editais para pesquisas de estratégias de constituição de acervos contemporâneos de literatura.

Segundo Sergio Cohn, são diversos os estudos que focam no reconhecimento da importância da arquivologia e acesso às informações de acervos de literatura para a memória nacional brasileira. Há, inclusive leis que regulam e estabelece a obrigatoriedade do Estado cuidar do patrimônio intelectual e artístico e protegê-los, por exemplo, do seu desvio

para o exterior. No entanto, observa-se que há uma distinta lacuna em acervos de literatura contemporânea.¹³

A proposta previa a criação de editais de fundos de gestão e investimento, com recursos que pudessem vir da constituição de linhas de fomento específicas nas leis de incentivo à cultura, voltadas para memória, do Fundo Nacional de Cultura (FNC) ou de parcerias com bancos públicos, como o Banco Nacional do Desenvolvimento (BNDES) e o Banco do Brasil. Também estava sendo pensada a criação de editais de pesquisas, que seriam realizadas em parceria com escritores e pesquisadores, para se entender as necessidades específicas desses acervos, tanto material como de catalogação, a partir do estudo dos suportes que estão sendo realizados para a criação literária.

Recomenda-se a consideração da existência e importância de textos literários em meios virtuais. Um grande número de escritores contemporâneos brasileiros renomados na literatura nacional, mantêm blogs e sites, além de páginas pessoais em redes sociais, onde publicam textos literários além das suas obras impressos e publicados por editoras. Reconhece-se que a arquivologia e memória de textos literários na internet é uma área pouco estudado ainda, mas que também é de tamanha importância para a memória nacional e que os editais criados devem levar em conta esta questão. Deveriam ser criados editais especificamente para pesquisas, levando em conta também trabalhos existentes de mapeamento de escritores e criação literária.

13 No relatório de gestão da Funarte já citado, destaca-se o trabalho do grupo de pesquisa: *As políticas de informação do Estado e a gestão dos patrimônios documentais*, liderado pela Professora Dr^a. Georgete Medleg Rodrigues (Universidade de Brasília); o acervo da Biblioteca Nacional Digital (www.bn.br/bndigital), organizado pela FBN, sendo um acervo fundamental sobre o país; e o acervo do Brasil na Biblioteca Digital Mundial (<https://www.wdl.org/pt/>).

Reflexão crítica: revistas culturais

Revistas de cultura e crítica com boa difusão e distribuição são fundamentais para a vida cultural do país.¹⁴ As discussões e pesquisas levaram às seguintes propostas:

Projeto de lei para que 2% do recurso anual de publicidade de instituições públicas (governos, instituições, empresas) sejam destinados a mídias de cultura;

Criação de uma lei para que 2% deste valor sejam destinados a mídias de cultura, nacionais ou locais. Este recurso não competiria com outros valores de incentivo à cultura, sendo um acréscimo no orçamento anual destinado para fins culturais. As mídias, para utilizarem do recurso, precisarão utilizar ao menos 80% do seu espaço para conteúdos relacionados à cultura e política cultural, trabalhando em quatro eixos: mapeamento, apresentação, reflexão e criação. Para se tornarem aptas a solicitar esse recurso publicitário, as mídias precisarão se cadastrar na Funarte, em um processo que pode ser de edital (com comissão de seleção) ou de cadastro de projetos.

Há ainda a proposta de criação de uma revista de cultura brasileira contemporânea, transdisciplinar, de grande alcance e gratuita. O projeto era que a revista fosse editada pela Funarte, como instituição responsável pelas políticas federais de arte. A distribuição da revista será gratuita, com disponibilização de todo seu conteúdo em meio digital.

Criação artística: literatura extra-livro

Nas palavras de Sergio Cohn, “a literatura extralivro é constituída de manifestações tradicionais da cultura brasileira, como cantos, narrativas e mitos ameríndios e afrobrasileiros e o cordel, e também de experiências contemporâneas, como poesia slam, hip hop, poesia sonora, poesia digital,

14 Raguene (2011) mostra exemplos que discutem a importância de revistas literárias no Brasil. Uma coleção de diversas reflexões sobre a questão de edição de revistas literárias no Brasil, na Revista *Zunai*: <http://www.revistazunai.com/depoimentos_debates/pq_editar_revista_literaria_hoje.htm>.

performance e outras. Em todos os casos, há o uso de suportes para além da palavra escrita. E, em casos como a poesia ameríndia e afrobrasileira, a utilização de outras línguas que não a portuguesa (lembrando-se que o Brasil é um país multilíngue.)”. As propostas foram:

- Constituição de um edital livre, voltado para as próprias propostas da sociedade para a relação com o Estado brasileiro, abarcando assim as singularidades de cada manifestação de literatura extralivro, seria o melhor caminho;
- Inclusão de performance, poesia sonora e literatura digital nos editais de criação literária, através de bolsas de pesquisa;
- Incentivo para a permanência e sustentabilidade de espaços culturais tradicionais e comunitários de literatura oral e performática. Também criar editais de circulação de escritores extralivro, inclusive dos importantes saraus em atividade nas diversas periferias do país, permitindo a troca cultural entre as diversas regiões e manifestações culturais do Brasil;
- Criação de editais de tradução de literaturas ameríndias e afrobrasileiras, realizados a partir do intercâmbio de tradutores com criadores locais. O diálogo entre linguagens e conhecimentos resultante deste intercâmbio é de grande valor para todas as partes.

As propostas surgidas no âmbito da PNA, resumidas anteriormente, de fato, caso fossem implementadas, representariam um avanço histórico para a linguagem. É possível afirmar que a literatura tem um déficit de anos em relação às demais artes em se tratando de ser vista dentro de políticas públicas como linguagem artística para além de ser tratada apenas em relação aos aspectos ligados a livro, leitura e bibliotecas.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

A crise que o setor da cultura vem passando desde que assumiu o novo governo tem se mostrado aniquiladora do processo de desenvolvimento das artes. A PNA foi interrompida e em seu lugar nada foi proposto. Observamos que o problema não se dá apenas com relação aos projetos que seriam

implementados, mas atinge também os poucos programas que já existiam de alcance nacional, como as bolsas de criação, circulação, etc., da Funarte, cujos editais não têm sido abertos na totalidade que costumava acontecer até 2015. Diante disto e do que foi exposto, percebe-se que a linguagem de literatura, que estava apenas incipientemente sendo pensada como as demais linguagens artísticas, volta ao ponto zero. Não há de fato uma política pública que cubra: a criação, a tradução, a circulação, os vários suportes, a memória, a crítica, o acervo, a profissionalização, as literaturas indígenas e quilombolas... a linguagem literatura estava caminhando e seguia numa boa direção, como fica evidente neste breve panorama feito aqui. Agora, contudo, está parada.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras. 1996.

BRASIL. *Decreto n. 7759, de 1º de setembro de 2011*. Dispõe sobre o Plano Nacional do Livro e Leitura – PNLL e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/DECRETO+PNLL.pdf/e08a2c1b-fff4-4109-be45-5ea5190b6f2f>>.

CARBONARI, Paulo Cesar. *Viver a democracia: uma breve análise sobre direitos humanos, cidadania e democracia*. [2006?]. Disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/carbonari/carbonari_dimensoes_dh.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

FREY, Luisa; SCHOSSLER, Alexandre. *Polêmica e investimento milionário marcam retorno do Brasil a Frankfurt*. 2013. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/pol%C3%AAmica-e-investimento-milionario-marcam-retorno-do-brasil-a-frankfurt/a-17053412>>.

HOLLANDA, Ana de. *Metas do Plano Nacional de Cultura*. Brasília: Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/11294/METAS_PNC_final.pdf/>. Acesso em: 15 dez. 2017.

RAGUENET, Sandra. Dos usos e funções das revistas literárias à intermedialidade inovadora de Banana Split. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 108-127, June 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 dez. 2017.

RUBIM, Albino. Construindo uma cultura cidadã. In: *Bahia Terra da Cultura*. Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. 2013. Disponível em: <https://issuu.com/secultba/docs/revista_bahia_terra_da_cultura_2013>. Acesso em: 15 dez. 2017.

SANTOS, Vandelma Silva. *Escritas deslocadas*: a produção literária alagoïnense no discurso da Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia, Alagoïnhas, 2014. Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/1290>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

De bubuia no custo amazônico: cenas de políticas para as artes do Brasil

Eliana Bogéa

Paulo Nascimento

INTRODUÇÃO

Em seu discurso de posse, Gil¹ criticou o que ele chamou de omissão do Estado silenciada pelos mecanismos fiscais – Lei Rouanet² e Lei do Audiovisual³ – e limitada ao papel de incentivar o apoio privado por delegar ao mercado o poder de decidir quais projetos e/ou quais proponentes recebem os patrocínios. Assim, a atuação do Ministério de Estado da Cultura (MinC) se restringia à prévia aprovação dos projetos culturais nos termos das leis de incentivo, tornando-os aptos à escolha das empresas ainda que os recursos fossem majoritariamente públicos.

Ao costurar esse começo do construir políticas públicas de cultura no Brasil, Costa (2011) registra que embora na prática as leis de incentivo injetassem recursos significativos no setor cultural, estes estavam absurdamente concentrados numa única região do país – a região Sudeste – porque mais atraente para visibilidade dos patrocinadores, mas também, por

1 Gilberto Gil, Ministro de Estado da Cultura entre janeiro de 2003 e julho de 2008.

2 Lei nº 8.313/1991, Lei Federal de Incentivo à Cultura.

3 Lei Federal nº 8.685/1993.

concentrar a grande maioria dos proponentes com acesso às áreas de comunicação e marketing das empresas. Nesse contexto, Gil anuncia em seu discurso de posse que o Ministério não funcionaria mais apenas como caixa de repasse de recursos para uma clientela preferencial. (COSTA, 2011)

Ao mesmo tempo em que criticou a omissão do Estado via incentivos fiscais, Gil afirmou não caber ao Estado fazer a cultura, mas sanar carências através de políticas públicas capazes de criar condições de acesso universal aos bens simbólicos, de proporcionar recursos necessários para a criação e produção de bens culturais e promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. (COSTA, 2011) Ao assumir a Pasta da Cultura no primeiro governo Lula, reestruturou o MinC e promoveu diversas parcerias – com o Instituto Brasileiro de Economia e Estatística (IBGE), Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) Fundação Getúlio Vargas (FGV) – com o propósito de analisar cenários e traçar um diagnóstico para formulação de políticas públicas culturais de Estado, isto é, capazes de permanecer e ultrapassar a disposição e vontade sazonal dos governos.

Com efeito, Bolaño, Mota e Moura (2012) destacam o relatório *Cultura em Números*, publicado em 2010, por que apresenta o início de uma fase nova do MinC que privilegia o planejamento das políticas culturais do país, mas também uma nova posição da sociedade civil que passa a conhecer e acessar informações sobre o setor cultural nacional, o que certamente contribuiu para avaliar políticas, programas e ações culturais, assim como formular propostas para o setor. Ainda segundo Bolaño, Mota e Moura (2012), os programas criados na gestão Gil e Juca Ferreira no MinC sinalizaram o fortalecimento da relação entre Estado e sociedade e reconfiguraram o papel do Ministério no sentido de aproximar realidades das regiões do país e, assim, colaboraram para qualificar o debate e provocar novas compreensões do fenômeno cultural.

Mas se por um lado tais programas – como Cultura Viva e Mais Cultura – apontaram para a democratização da cultura ao incorporar setores da sociedade antes excluídos dos processos de produção, criação e difusão cultural, por outro o modelo perverso dos mecanismos de incentivos fis-

cais permanece a todo vapor. Por isso, foi elaborado o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura), PL nº. 6722/2010, como alternativa para corrigir distorções das leis de incentivo, sobretudo ao fortalecer o Fundo Nacional de Cultura (FNC): em 2010, o Ministério publicou em seu portal, na internet, que 78% do volume de dinheiro aprovado pelo MinC para captação junto à iniciativa privada eram de projetos da região Sudeste, mais precisamente o eixo RJ-SP. A análise da relação total de captadores constatou também que várias regiões do país não conseguiram captar nada/nenhum financiamento via Lei Rouanet.

Nesse cenário, as setoriais do Teatro, que aconteceram em março de 2010 como instâncias preparatórias da 2ª Conferência Nacional de Cultura (2ª CNC), iniciaram na região Norte o debate sobre o custo amazônico como alternativa para – no âmbito dos desequilíbrios regionais previstos no ProCultura⁴ – fazer o Brasil reconhecer as especificidades próprias da Amazônia. Não à toa, o custo amazônico foi a demanda comum apresentada na 2ª CNC pelos delegados dos vários estados da região Norte que se referia às condições especiais ali encontradas responsáveis por aumentar os custos da produção cultural, como as distâncias e até mesmo o isolamento geográfico entre as cidades e comunidades, as dificuldades de transporte e locomoção, a circulação de bens e serviços culturais e ainda a escassez de materiais e equipamentos.

Nessa lógica, Nascimento (2011) nos instiga com o exemplo do Grupo Vivarte do Acre que levou quatro dias de um município a outro de um mesmo estado da Amazônia: com um orçamento total de R\$ 1.500,00

4 O Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura), em tramitação na Câmara dos Deputados na forma do Projeto de Lei (PL) nº 6722/2010, de iniciativa do Poder Executivo, foi encaminhado ao Congresso Nacional pelo Ministério da Cultura, em 2010. Ele atualiza e pretende corrigir distorções da Lei 8.313/1991, conhecida como Lei Rouanet. As principais alterações são o fortalecimento e desburocratização do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que se tornará a principal fonte de incentivo à cultura e reduzirá a concentração regional dos recursos. Outra novidade é o repasse da União para estados e municípios de 30% dos recursos do FNC, com a condição de que exista, no governo local, órgão colegiado para fiscalizar a aplicação dos recursos em cultura e arte, sendo que a representação da sociedade civil nesse órgão deve ser de no mínimo 50%.

(mil e quinhentos reais) para despesas de transporte fluvial, conseguiu um barqueiro que inicialmente cobrou R\$ 7.000,00 (sete mil reais) e terminou por aceitar R\$ 1.300,00 (mil e trezentos reais) para fazer o trajeto do município de Manuel Ubano até o município de Santa Rosa do Purus ambos no estado do Acre. E esse era apenas o primeiro trajeto da circulação do Vivarte a custear com aquele orçamento inicial de R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais).

Nesse cenário, o presente trabalho pretende provocar sobre o papel central da cultura para a construção coletiva de políticas públicas para a Amazônia. Se a setorial do Teatro fortemente mobilizada iniciou esse debate na região a partir da sua própria experiência, convidamos o leitor a embarcar no viver e no fazer do In Bust Teatro com Bonecos como via para reverberar a escuta, o diálogo e a participação das expressões artísticas e culturais formadoras de nosso território para, ao trazer à tona o custo amazônico, reconhecer a necessidade de aprofundar o tema e reivindicá-lo como pauta urgente e prioritária de uma política para as artes e a cultura do Brasil.

DE BUBUIA NO CUSTO AMAZÔNICO

Vale embarcar na primeira circulação do In Bust toda pelo rio, de Santarém, no Baixo Amazonas paraense, a Manaus, capital do Amazonas, com dois espetáculos do repertório do grupo, Fio de Pão – A Lenda da Cobra Norato e Pássaro Junino Garça Dourada. Isso era 2005, captado o recurso através do edital Caravana Funarte Petrobrás de Circulação Nacional – Teatro, para o Projeto Bonecos na Estrada - Em Caravana, a trupe fez a pré-produção com horários e trajetos de viagem fechados, Belém-Santarém de avião, a partir de Santarém em barcos de linha, com hora para chegar às cidades e hora para apresentar o espetáculo até Manaus, de onde voltariam de avião para Belém. Logística feita, a viagem começou.⁵

5 O projeto teve outro trecho de circulação pela região nordeste do Pará.

Desde o ponto de partida, o barco que deveria deixar o porto de Santarém uma hora da tarde, na verdade não teve hora de saída. Rio adentro, o tempo de viagem é outro, é sempre mais longo e, nesse caso, mais ainda porque contra a maré, o que significa enfrentar muita correnteza. E se por conta das características próprias do viajar pelo rio, distantes da logística cuidadosamente preparada pelo grupo, a trupe perdia a saída de um barco de linha, era comum não ter outro no mesmo dia, por vezes barco só de dois em dois dias, e fim de semana costuma não ter.

O barco para todo o tempo pelo trajeto da viagem e, ao parar em Juruti (PA), a caminho de Parintins (AM), para embarque de passageiros, o que deveria acontecer em no máximo 20 minutos levou duas horas para o carregamento de mercadorias. Embarcou um caminhão de manga, outro de farinha, mais um com cerveja, outro de mudança, uma moto... Atraso suficiente para causar entrave significativo de ponta a ponta da agenda de circulação do In Bust pela Amazônia. E isso para contabilizar uma única parada. Significa que não existe calcular, não existe sair/chegar em horário determinado, pegar esse ou aquele barco, tampouco comprar passagem com antecedência para garantir a viagem porque, na maior parte das localidades, só vende pouco antes do barco sair, então nada é garantido.

Naqueles 20 e tantos dias, o projeto passou pelo rio Amazonas e três dos seus afluentes. Foram várias cidades e muitas paradas em barcos de linha carregados de tudo, muitas histórias, causos fantásticos e a constatação de uma relação ao mesmo tempo dependente e predatória com os rios, pois é lugar de pesca, de locomoção, mas é também esgoto, é lixeira. Ao final da Caravana, na Casa das Artes, em Manaus, havia uma exposição de fotografias antigas que retratava uma caçada aos peixes-boi. Dezenas de animais mortos para a retirada da pele, da banha e da carne. De volta a Belém, o grupo foi convidado a integrar o projeto Arrastão do Peixe-Boi, do grupo musical Arraial do Pavulagem, e construiu um enorme boneco-brinquedo do bicho para um cortejo pré-carnaval. A ideia era provocar o pensamento sobre a preservação das águas.

Isso tudo serviu de provocação para a criação, em 2006, do espetáculo *Sirênios*, hoje no repertório do grupo. O espetáculo utiliza o peixe-boi amazônico como tema para falar da relação do homem com os rios da região e usa objetos utilitários das culturas ribeirinhas e a visualidade dos trapiches da Amazônia como matéria para a confecção dos bonecos e cenários, ressignifica objetos cotidianos da região, como as velas de embarcações e cestarias. Esse espetáculo precisa retornar ao Rio Amazonas, donde saiu, e provocar nos ribeirinhos, pela fruição e pela diversão, reflexões sobre a relação com as águas da região. O peixe-boi boneco, materializado com cuias e paneiros amarrados, é a metáfora da utilização do rio para a sobrevivência e a necessidade da sobrevivência do próprio rio.

E foi com o espetáculo *Sirênios* que o In Bust, com recurso captado através do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz para o Projeto *Sirênios*, de bubuia pelo rio Amazonas, circulou em 2013. Dessa vez de Santarém (PA) a Macapá (AP): Belém-Santarém de avião, e a partir de Santarém pelo rio para Alter do Chão, Alenquer, Monte Alegre, Almerim, Prainha, Breves, Portel, Melgaço e Mazagão no Amapá até Macapá e de volta a Belém de avião. Para essa circulação, a trupe trabalhou com uma agenda prévia, porém flexível: estabeleceram o dia da partida e da chegada à capital paraense e, entre esses dois pontos, uma agenda a cumprir, no tempo e no espaço próprios dos rios. Isso significou, por exemplo, (1) não estabelecer data e hora para chegar às cidades e para apresentar o espetáculo, ou seja, a possibilidade de chegar quinta-feira e ficar até domingo numa mesma cidade; (2) fretar um barco nos percursos sem barco de linha, o que aconteceu duas vezes entre Santarém-Prainha e Prainha-Almerim, no Pará; (3) e nesse caso, hospedar-se no barco.

Por exemplo, quando a gente chegou em Almerim, sem hora certa p'ra apresentar, falamos com algumas pessoas da cidade, marcamos naquele dia que era o dia que a gente 'tava [sic] prevendo apresentar, mas naquele dia, a praça onde seria a apresentação e onde todo mundo ia e que seria nosso foco ideal, apesar de ter muita gente, ela tinha uma poluição sonora absurda que não parava, começava 7 da noite quando as

peessoas começavam a chegar e ia até umas 3 da manhã porque quando acabava o som da praça, ali na praça mesmo tem um grande barracão que é uma sede de aparelhagem e começa, o pau quebra [sic] até às 3 da manhã, então seria impossível. Se a gente não tivesse essa flexibilização, a gente teria feito ali, competido com tudo, e não ia acontecer, a gente ia ter um custo jogado fora porque a gente não ia alcançar de fato as pessoas. Então, como a gente tem essa possibilidade, a gente faz amanhã, no outro dia, um horário um pouquinho mais cedo, antes de começar porque quando começar não vai ter a festa da aparelhagem porque nem todos os bares estarão abertos e os dois que abriram a gente foi lá e negociou com eles p'ra [sic] na hora que fosse começar o espetáculo, desligar o som e começar de novo depois. Deu super certo, lotado, todo mundo vem, a cidade inteira vem porque não tem de fato muito o que fazer, curte, participa daquilo, vale a pena o investimento porque é muito caro, muito caro ir, fretar um barco, garantir hospedagem e alimentação, levar tudo, iluminação, som.⁶

Ao considerar ser um teatro reconhecido em todo território nacional, por que insistir – o que é uma marca do *In Bust* – nessa circulação por dentro da Amazônia, árdua e quase invisível, mais do que isso, uma opção rara entre artistas consolidados em seu fazer artístico e cultural, e com possibilidades e condições mais favoráveis de circulação e projeção para fora da região. Por que escolher a Amazônia profunda com todos os seus entraves e distâncias imensas, levar um teatro de excelência onde ninguém chega, quando a necessidade comum e legítima de nossos artistas é buscar o reconhecimento e permanecer entre os pares no eixo Rio-São Paulo?

Primeiro porque a gente é daqui, a nossa fala é daqui, a gente precisa falar com as pessoas daqui, a gente precisa trocar com as pessoas daqui. É o que nos alimenta. [...] A gente já fez 73 municípios em todas as regiões do Pará. [...] A gente não foi muito aqui p'ra baixo [sic], depois de Tucuruí, o acesso por terra é mais complicado, o pessoal que trabalha com transpor-

6 Entrevista do autor Paulo Nascimento, concedida à autora Eliana Bogéa em 24 de julho de 2014.

te fica meio receoso de ir p'ra [sic] lá mas a gente já foi até onde a gente conseguiu descendo. Nesse sentido, de barco é, teoricamente, mais fácil porque as pessoas que transitam têm mais experiência. É mais fácil mas não é mais barato, é mais caro, bem mais caro. Já aconteceu da gente se meter d'um município p'ra [sic] outro numa estrada de piçarra, 10 horas da noite, e a gente não saber onde estava, passava uma moto a gente ficava apavorado, nos perdemos algumas vezes por terra.

Vale registrar ainda:

De Melgaço p'ra Portel o barco parou no meio da baía porque não avançava mais por causa da maré, a gente ficou parado ali porque o barco não podia ir p'ra [sic] lugar nenhum, a gente aproveitou p'ra tomar um banho no rio no pôr-do-sol, enquanto a lancha vinha de Portel p'ra pegar a gente.

O In Bust Teatro com Bonecos – de Belém do Pará – tem uma atividade permanente e constante desde 1996. O núcleo condutor do grupo é formado por Adriana Cruz, 1 Anibal Pacha, 2 Paulo Nascimento e, desde 2005, também por Cristina Costa. 3 Nos 18 anos de existência, o grupo realizou 15 espetáculos e, desses, acumulou sete como repertório. Dos diversos projetos de circulação de apresentações de espetáculos que produziu, esteve em mais de 70 municípios do Pará – além das sedes dos municípios, em dezenas de localidades, comunidades quilombolas, vilas ribeirinhas, etc., – e em alguns municípios de 18 outros estados do Brasil. Realizou muitas oficinas de confecção e manipulação de bonecos e de montagens de espetáculos, envolvendo artistas e educadores. Promoveu seis versões da Semana de Bonecos, 4 com mostras de espetáculos, oficinas, mesas redondas e intercâmbios entre grupos. Eis um registro de uma história recente escrita no dia a dia da função.

CENAS DE POLÍTICAS DE CULTURA DO BRASIL

Ao desembarcar da circulação do espetáculo *Sirênios* com o In Bust Amazônia adentro, natural admitir o reconhecimento do Custo Amazônico como avanço, no entanto é imprescindível e urgente ir além da simples quantia agregada para produção e circulação da cultura amazônica que na prática funciona com alguns pontos a mais em projetos a selecionar ou algum acréscimo no valor destinado a prêmios e editais nacionais para aqueles contemplados provenientes da Amazônia Legal.⁷ Nessa lógica, lidar com o custo amazônico como valor, porcentagem ou pontuação “privilegiados” resolveria os entraves intra, inter e/ou suprarregional? O recurso em si garante que a produção cultural da Amazônia atenda sua agenda, isto é, que o artista esteja com sua trupe, figurino, cenário e equipamentos necessários nos dias e horários agendados em outra cidade, estado ou país?

Se esse é um ponto de partida catalisador do debate, deve considerar a carência de infraestrutura necessária e de toda espécie, desde o reconhecimento da produção local – que ninguém quer pagar cachê – até o transporte porque caríssimo, porque extenuantes mesmo de avião⁸ e principalmente por dentro da região. Certos de que um outro desenvolvimento da Amazônia é possível apenas através da escuta, do diálogo e da participação da diversidade das expressões culturais formadoras desse território, o

7 Região compreendida pela totalidade dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima e parte dos estados do Mato Grosso, Tocantins e Maranhão. A região engloba uma superfície de aproximadamente 5.217.423 km² que corresponde a 61% do território brasileiro. Foi instituída com o objetivo de definir a delimitação geográfica da região política captadora de incentivos fiscais com o propósito de promoção do seu desenvolvimento regional. Foi instituída inicialmente pela Lei nº 1.806 de 6 de janeiro de 1953, alterada posteriormente pela Lei nº 5.173 de 5 de outubro de 1966 e Lei Complementar nº 31 de 11 de outubro de 1977, alterada ainda pelo art. 13 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias da Constituição da República Federativa do Brasil de 5 de outubro de 1988 que criou o estado do Tocantins.

8 Para viagem Itaituba-Altamira, o “tempo de voo” ultrapassa 8 horas, pois necessária uma conexão de 5 horas em Santarém. O passageiro Itaituba-Belo Horizonte, que sai no mesmo voo, chega ao seu destino em pouco mais de 5 horas. Interessante enxergar essa distorção no mapa do Brasil.

ProCultura exerce aí papel crucial. Isso porque é no âmbito do ProCultura que a discussão do Custo Amazônico experimentou certo avanço na região:

32 prioridades da II Conferência Nacional de Cultura (CNC), Eixo 4: Cultura e Economia Criativa, Subeixo: 4.1 – Financiamento da Cultura, proposta 187 – Com base no art. 3º inciso III5 da Constituição brasileira que estabelece a redução das desigualdades sociais e regionais, garantir o reconhecimento do “custo amazônico” pelos órgãos gestores da cultura em projetos culturais, editais e leis de incentivo, em especial pelo Fundo Nacional de Cultura, assegurando dotação específica e diferenciada para os estados da Amazônia Legal, considerando as dimensões continentais, as diferenças geográficas e humanas e as dificuldades de comunicação e circulação na região, incluindo o custo amazônico na lei Rouanet no Fundo Amazônia. (BRASIL, 2010, p. 51)

Da forte mobilização para inserir o custo amazônico no Projeto de Lei (PL) do ProCultura, num esforço para, ao corrigir desequilíbrios regionais conquistar, nesse gênero, o lugar próprio do custo amazônico, vale destacar a audiência pública em Belém, em 31 de outubro de 2011, quando o Deputado Relator do PL ProCultura e o então Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura do MinC receberam um caderno de propostas com sugestões de inclusão e alteração em vários dos dispositivos. Outro momento que marca essa trajetória foi o lançamento, em 1º de agosto de 2013, do Programa Amazônia Cultural pela Ministra da Cultura durante a 2ª Conferência Municipal de Cultura de Boa Vista, Roraima.

Se elaborado – por anos – pelo MinC em parceria com o Fórum de Gestores de Cultura da Região Norte, o Programa contaria inicialmente com recursos na ordem de R\$ 15 milhões provenientes da Lei Rouanet para apoiar todos os segmentos culturais dos estados da região norte do país. Em 2012 foi anunciado que o lançamento seria feito nesse formato pela então Ministra da Cultura, em 12 de novembro na capital paraense.

Na versão lançada em 2013, o Programa Amazônia Cultural contou com R\$ 5 milhões do Fundo Nacional de Cultura (FNC) para investir em projetos que estimulem, capacitem e difundam ações da cultura brasileira na região Norte para produtores, artistas, técnicos, agentes e estudiosos culturais que residam na Região.

Ao compartilhar dúvida legítima sobre a diminuição do valor total do recurso destinado ao Programa, é reconhecidamente uma conquista porque pela primeira vez na história do Ministério da Cultura foi destinado à região um programa próprio, e isso resulta fazer o Brasil compreender que a Amazônia precisa de mais do que políticas voltadas para sanar desequilíbrios regionais já previstas no ProCultura. Com efeito, o Programa Amazônia Cultural inspirou descontentamento em toda região porque diferente daquele construído com o Fórum de Gestores de Cultura da Região Norte e legitimado pela militância do custo amazônico, nasceu sem corresponder aos anseios da comunidade artística e cultural ao desconsiderar várias reivindicações como a desburocratização do processo seletivo do edital e inscrições exclusivamente pela internet, dentre outros. Na perspectiva de uma região Norte *off line*, vale um olhar sobre o resultado final do processo seletivo,⁹ primeiramente para o número de projetos aprovados no estado do Pará (Tabela 1).

Tabela 1 - número de projetos aprovados no Edital Amazônia Cultural (2013), por município do Pará continua

Município (PA)	No. Projetos Aprovados
Bujaru	01
Canaã dos Carajás	01
Igarapé-Miri	01
São Sebastião da Boa Vista	01
Ananindeua	02
Marabá	02
Belém	19

9 Cf. lista dos projetos aprovados no edital do Programa Amazônia Cultural (2013) em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10895/0/Resultado+Final+Programa+Amaz%C3%B4nia+Cultural+-pdf/cf72ef04-77b1-41fd-855e-46efb9cfb1c4>>. Acesso em: 29 set. 2017.

Tabela 1 - número de projetos aprovados no Edital Amazônia Cultural (2013), por município do Pará conclusão

Total GERAL	57 = 100%
Total Pará	27 ≈ 47%
Total Belém	19 ≈ 33%

Fonte: Elaborado pelos autores.

Conforme exposto anteriormente, salta aos olhos a concentração de projetos aprovados da capital, Belém, frente à aprovação dos demais municípios, mais ainda ao considerar a totalidade dos 144 municípios paraenses. Ainda no âmbito do resultado final do processo seletivo em questão, destacaria o ranking entre os estados da região Norte e também nele a concentração nas respectivas capitais (Tabela 2). Nessa lógica, reiteramos a concentração no estado/capital sede da Regional Norte do Ministério da Cultura para reafirmar sobre a dificuldade de alcançar uma região continental como a Amazônia, principalmente se a internet é a única ferramenta de participação (inscrição/acompanhamento).

Tabela 2 - Número de projetos aprovados no edital Amazônia Cultural (2013), por estado/capital da região Norte

Estado da região Norte	Projetos Aprovados Total por Estado	Capital	Projetos Aprovados Total por Capital
Acre (AC)	06	Rio Branco	05 ≈ 83%
Amapá (AP)	01	Macapá	01 = 100%
Amazonas (AM)	08	Manaus	08 = 100%
Pará (PA)	27	Belém	19 ≈ 70%
Rondônia (RO)	02	Porto Velho	0
Roraima (RR)	02	Boa Vista	01 = 50%
Tocantins (TO)	11	Palmas	06 ≈ 71%
	57 = 100%		40 ≈ 71%

Fonte: Elaborado pelos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Lei Rouanet completou 25 anos em 2016. Ao longo de mais de duas décadas, desempenhou papel importante como mecanismo de financiamento à cultura via renúncia fiscal, ao destinar volume significativo de recursos à área cultural. A política de incentivo nesses moldes traz, entretanto, desdobramentos negativos: concentração geográfica dos recursos oriundos do mecenato para projetos culturais, desequilíbrio regional no apoio à produção cultural e artística e, por conseguinte, benefícios sociais limitados haja vista a diversidade de expressões artísticas e culturais do país.

Na perspectiva de aproximar o debate sobre a política de cultura do Brasil para a realidade da Amazônia, o tema do custo amazônico emerge como alternativa capaz de minimizar as distorções do sistema ao mesmo tempo em que traz à tona o debate sobre as especificidades territoriais do fazer cultura no Brasil. Neste contexto, reconhecer a existência do custo amazônico na formulação de políticas públicas culturais já é um primeiro passo.

Desta feita, se necessário reconhecer a importância do Programa Amazônia Cultural para o tema do custo amazônico, é igualmente necessário não reproduzir dentro da Amazônia a mesma lógica das desigualdades regionais existentes no país desde sempre. Com efeito, longe de significar uma solução em si, é preciso celebrar os avanços e insistir: não à toa a criação de um marco regulatório para o Programa Amazônia Cultural está entre as 20 propostas prioritárias aprovadas na 3ª Conferência Nacional de Cultura (3ª CNC) em 2013.

Desde então, permanece o desafio de privilegiar quais as escolhas da Amazônia para a cultura e dessa escuta, desse diálogo, priorizar e aprofundar o tema do custo amazônico na construção de políticas de cultura do Brasil. E nessa agenda, aprovar o ProCultura, cujo projeto de lei permanece pendente de apreciação pelo Senado Federal, seria o mínimo. E se o ProCultura ainda é insuficiente para contemplar as especificidades próprias da Amazônia, sem ele não há nada ou quase nada.

REFERÊNCIAS

- BOGÉA, E. *A contribuição da cultura para o desenvolvimento do território: um olhar local*. [S.l.]: Edição do autor, 2014.
- BOLAÑO, C.; MOTA, J.; MOURA, E. Leis de Incentivo à Cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, L. (Org.). *Políticas culturais: pesquisa e formação*. São Paulo: Itáu Cultural, 2012.
- BRAGA, H. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, ano 3, v. 4, p. 243-274, 2007.
- BRASIL. Ministério de Estado da Cultura. *A conferência em revista: II Conferência Nacional de Cultura*. Brasília, DF, 2010.
- CITÉS ET GOUVERNEMENTS LOCAUX UNIS (CGLU). *Rio+20 et la culture: miser sur la culture comme gage de durabilité*. Barcelone, 2012.
- COSTA, E. *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- NASCIMENTO, P. Pelo tempo e pelas distâncias: custo amazônico dos grupos de teatro. In: ARAÚJO, A.; DE AZEVEDO, J. (Org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011.
- PACHA, A. Experimentação de teatro em miniatura. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 3, n. 5, 2011.
- TEISSERENC. P. Le développement par la culture. *L'Homme et la société*, n. 125, p. 107-121, 1997/3.
- SITCHIN, H. *A possibilidade do novo no teatro de animação*. São Paulo: Edição do autor, 2009.
- UNESCO. *Tous Différents, Tous Uniques: les jeunes et la déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle*. Paris: UNESCO, 2004.
- UNESCO. *Le pouvoir de la culture pour le développement*. Paris: UNESCO, 2010.

Nossos grafites estão ameaçados: novos desafios do direito para a proteção do patrimônio artístico

Igor Halter Andrade

Jonathan França Ribeiro

Marcelo Conrado

INTRODUÇÃO

A prática de inscrever em paredes com inscrições acompanha a história desde o Império Romano e do Egito Antigo. (BAIRD; TAYLOR, 2011) Apesar disso, foi a partir da década de 1970, época em que surgia o *graffiti* nas ruas de Nova Iorque, que a arte urbana se consagrou ao redor do mundo, o que transformou a configuração visual e estética das cidades e estreitou a dinâmica entre espaço público e as manifestações culturais.

Com traços apressados e pouca precisão, a conotação subversiva e transgressora do *graffiti*, combinada com a provável falta de posse legal dos locais marcados, provocava em seus observadores “uma sensação de violação e anarquia” (BARROS, 2002, p. 387), além de romper os limites até então impostos à manifestação artística e ao campo cultural. Temas como o questionamento da realidade consensual, da propriedade e do consumo eram levantados de forma recorrente nas pinturas. (REIFSCHNEIDER, 2015)

Tradicionalmente, no Brasil, o *graffiti* norte-americano possui duas principais vertentes: o grafite-arte e a pichação. Cabe ressaltar, contudo, que essa distinção não é pacífica e possui controvérsias. As pichações seriam as assinaturas (ou *tags*) quase ilegíveis, inscritas em fachadas de edifícios, muros ou monumentos, geralmente com tinta preta, podendo acompanhar frases de insulto ou protesto. São consideradas ato de vandalismo pela legislação brasileira. O grafite, por sua vez, possui clara intenção artística, propondo a comunicação com a sociedade através de imagens coloridas e traços complexos. Também possui forte conotação política, mas, ao contrário da pichação, encontra apreço social e relevância no meio artístico, sendo exibido em museus e galerias do mundo todo.

Apesar de descriminalizada pela Lei Federal nº 12.408/2011, é quase nula a discussão política acerca da proteção da autoria da obra e até mesmo da legitimidade do grafite enquanto bem cultural e agente promotor de apropriação dos espaços públicos pela população, o que gera uma omissão por parte do Poder Público quanto à regularização da arte do grafite. (BRASIL, 2011) Em São Paulo, o maior mural a céu aberto da América Latina, com quase cinco quilômetros de extensão e obras de mais de 200 grafiteiros, na Avenida 23 de Maio, foi apagado com tinta cinza em ação da prefeitura. (SANTOS, 2017) Além disso, diversos murais da região central da cidade também foram alvos da restauração, como os grafites dos Arcos do Jânio, de grande importância histórica. Em Curitiba, cidade considerada um dos centros culturais do país e que sedia um dos maiores eventos de cultura urbana das Américas, o *Street of Styles*,¹ foi aprovado, em segundo turno, projeto de lei que, dentre outras sanções, aumenta para R\$ 10.000,00 a multa por pichação em imóveis do patrimônio histórico e em outros bens públicos, independentemente do valor das despesas com a restauração, que podem sofrer grande variação a depender do bem a ser alterado. (LEAL, 2017)

Essas medidas de higienização não determinam, contudo, quais tipos de sinais gráficos devem ser alvos da atuação policial, nem tampouco

1 Street of Styles. Disponível em: <<http://www.streetofstyles.com/>>. Acesso em: 17 set. 2017.

reconhecem o grafite enquanto atividade legal. Ocorre que, mesmo atuando sob autorização ou até mesmo por encomenda dos proprietários do imóvel, os artistas de rua se veem reféns de uma política intransigente no combate ao “vandalismo”. Nesse desentendimento, murais autorizados são banalizados e apagados de forma recorrente, causando prejuízo aos artistas, patrocinadores, proprietários dos imóveis, produtores e à cultura urbana como um todo.

Nesse contexto que surge, na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná (UFPR), frente às demandas dos artistas de rua e à omissão legislativa sobre o tema, um estudo sobre as possíveis maneiras de garantir a tutela dos direitos autorais dos grafiteiros – tanto em sua dimensão econômica quanto na proteção contra arbitrariedades estatais –, entendendo a importância do grafite na aproximação entre os suportes urbanos e a arte livre, acessível e gratuita, além do papel fundamental que este desenvolve na revitalização de espaços negligenciados e na valorização da cultura local.

Cria-se, então, a Clínica de Direito e Arte, cuja natureza desdobra-se em duas modalidades, é um grupo de pesquisa e também um projeto de extensão acadêmico, que pretende fazer uma ponte entre o Poder Público e os grafiteiros, investigando as soluções mais eficientes para o problema apresentado, priorizando a análise empírica e a atuação direta no campo social, de forma a criar um diálogo aberto com os protagonistas da pesquisa: os artistas de rua.

O grupo é formado por estudantes do curso de graduação em Direito da UFPR que se propõem a fazer um exame da relação entre a ciência jurídica e o universo da Arte, reconhecendo o fundamental papel do ordenamento jurídico na proteção e tutela da autoria dos artistas mais vulneráveis.

Diante disso, o grupo se reuniu com autoridades legislativas interessadas para atuar conjuntamente na elaboração de um projeto de lei que, em sua totalidade, seja capaz de regularizar a atividade do artista de rua,

reconhecer a sua legitimidade para interferir nos espaços públicos, garantir os direitos autorais da obra e incentivar e promover a arte urbana local.

Particularmente envolvido com a questão é o gabinete do vereador Jorge Brand do Partido Democrático Trabalhista (PDT), popularmente conhecido como Goura, que possui assessoria específica voltada para a relação da cidade com a cultura de rua e para as demandas nascidas dessa dinâmica. Feitos os primeiros contatos, o vereador firmou colaboração com a Clínica de Direito e Arte para elaboração conjunta de um projeto de lei, estabelecidos os ritos e métodos de atuação e de pesquisa das demandas a serem solucionadas.

A partir do entendimento que ao campo jurídico cabe a absorção das vivências dos sujeitos – construídas individualmente ou coletivamente – de forma a ser apenas um mecanismo a colaborar com a natural fluidez do corpo social, a regularização proposta não pretende definir e limitar a atuação dos artistas de rua, nem ao menos ditar quais são suas demandas prioritárias. Resta somente a observação da realidade e o diálogo com o público-alvo do projeto, de modo a construí-lo conjuntamente e causar um real impacto na configuração da arte de rua atual.

Para alcançar tal resultado, foi necessário o agendamento de um encontro entre os grafiteiros (e demais artistas), agentes culturais (como produtores e curadores) e os responsáveis pelo projeto, a fim de ampliar as formas de diálogo e de definir quais devem ser as prioridades do programa, a partir das opiniões e sugestões dos próprios artistas.

Entendeu-se, igualmente, que seria necessário o suporte de outras instituições interessadas para que o projeto fosse frutífero. Nesse sentido, uma das etapas do processo foi o contato com organizações de referência na cidade e no país, que logo se mostraram interessadas em apoiar o projeto. Além do evento com os agentes receptores da lei, os organizadores acharam por bem planejar um segundo encontro, dessa vez convidando outras instituições, tais como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), a Fundação Cultural de Curitiba, o Instituto do Patrimô-

nio Histórico e Artístico Nacional, a Associação Comercial e a Secretaria de Estado da Cultura do Paraná.

Os dois eventos, aliados, possuem a finalidade de embasar o projeto, contribuir para o enriquecimento da pesquisa e elevar a precisão técnico-jurídica da redação, além de atrair a atenção midiática para uma questão de tamanha importância em um momento crucial de aumento das estratégias políticas de higienização das cidades brasileiras.

A partir da relação entre a realidade dos artistas de rua na cidade Curitiba, do diálogo entre instituições políticas de referência, dos esforços do gabinete do vereador Goura e da pesquisa e planejamento dos estudantes, a Clínica de Direito e Arte traça um projeto político para incentivar e valorizar os grafiteiros e a classe artística curitibana como um todo, protegendo o patrimônio artístico da cidade e os direitos autorais dos artistas de rua.

EXEMPLOS DE PRESERVAÇÃO E VALORIZAÇÃO DO GRAFITE NO BRASIL

A prática do grafite permanece ilegal em praticamente todos os países. Contudo, o reconhecimento paulatino de seu valor artístico, turístico e cultural tem transformado a postura do mercado e da administração pública com relação ao incentivo e preservação das obras – que carregam marcas importantes de diferentes períodos históricos tanto em seu conteúdo quanto em sua estética. Por esse motivo, foram buscados exemplos de medidas implantadas em favor do grafite no Brasil, com o objetivo de contribuir para a elaboração de um projeto de lei que assimile perspectivas múltiplas sobre o tema.

Uma ação que tem ganhado popularidade em diversas cidades pelo mundo² é a abertura de espaços públicos para a livre intervenção de artistas de rua – a ideia central é a delimitação de um local onde os grafites

2 Alguns exemplos de cidades que adotaram a medida no plano internacional são: Melbourne (Austrália), Varsóvia (Polônia), Praga (República Checa), Taipei (Taiwan), Zürich (Suíça), Paris (França), Copenhague (Dinamarca), Burghausen (Alemanha) e Califórnia (EUA).

seriam expostos e utilizados como atrativos turísticos. Apesar de aceita como forma de incentivo, parte dos grafiteiros critica a medida por conta da vontade implícita de repressão da atividade em outros espaços da cidade, uma vez que seu potencial sociocultural está intrinsecamente ligado à presença difusa das intervenções no contexto urbano.

Os primeiros grafites do Brasil surgiram durante o período da ditadura militar, entre o fim da década de 1970 e o início da década de 1980, na cidade de São Paulo, com forte caráter subversivo. A elevada densidade demográfica e o benefício do anonimato frente à censura favoreceram a propagação dos grafites pela cidade. A atividade ganhou força no decorrer das últimas décadas na capital paulista, os autores saíram do anonimato e tiveram os seus trabalhos reconhecidos artisticamente inclusive fora do país.³ São Paulo passou a ser referência mundial para a arte de rua, o que movimentou o turismo em regiões como do Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU-SP),⁴ o Buraco da Paulista, e o Beco do Batman, na Vila Madalena, locais conhecidos pelo valor histórico e pela grande variedade de intervenções e murais. (PAIXÃO, 2011)

No ano de 2013, o vereador Nabil Bonduki propôs um projeto de lei para o reconhecimento do grafite enquanto manifestação artística de valor cultural com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado. (SÃO PAULO, 2008) Dessa forma, as manifestações estariam autorizadas – desde que não fossem executadas em patrimônio protegido, não fizessem referências a marcas ou produtos comerciais, nem contivessem mensagens de cunho pornográfico, racista, preconceituoso, ilegal ou ofensivo a grupos religiosos, étnicos ou culturais – em espaços públicos e privados como postes, túneis, muros, paredes cegas, bancas de jornal e

3 Artistas como Eduardo Kobra, os gêmeos Gustavo e Otávio Pandolfo, Alex Senna, Binho Ribeiro, Zezão e Crânio começaram seus trabalhos na cidade de São Paulo e hoje possuem obras em diversos países.

4 Primeiro museu aberto de arte urbana do mundo. Constituído por um conjunto de 66 painéis de grafite instalados nos pilares que sustentam o trecho elevado da Linha 1-Azul do Metrô, na Zona Norte de São Paulo.

tapumes de obras, além de serem protegidos contra possíveis danos causados pela ação pública ou privada. O projeto continua em tramitação.

Ao apagar os grafites da Avenida 23 de Maio, o prefeito João Doria atuou em sentido contrário ao projeto de revitalização e valorização de espaços urbanos através da arte de rua que vinha sendo implantado na cidade. A repercussão negativa de suas ações alimentou a discussão a respeito da preservação de obras previamente autorizadas pelo poder público. Em resposta a uma ação popular, o juiz Adriano Marcos Laroça, da 12ª Vara de Fazenda Pública de São Paulo, proibiu o prefeito de apagar os grafites sem prévia autorização do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo (Conpresp), o que representaria um avanço jurisprudencial no que diz respeito à contenção de arbitrariedades da administração municipal contra os grafites, no entanto, mais tarde, a decisão liminar foi suspensa pela desembargadora Maria Olívia Alves, da 6ª Câmara de Direito Público. Após a polêmica, a prefeitura anunciou a criação de um “grafitódromo” na região da Mooca, onde os grafites seriam permitidos. (GIL, 2017)

Por sua vez, a cidade do Rio de Janeiro – conhecida como a capital turística do Brasil – possui uma das abordagens mais progressistas e inovadoras com relação ao grafite no mundo, em razão dos programas de valorização da cultura popular e periférica que promovem manifestações de arte urbana pela cidade há décadas. (MOEN, 2009) No ano de 2014, o então prefeito, Eduardo Paes, assinou o decreto GrafiteRio (RIO DE JANEIRO, 2014) – elaborado pelo instituto EixoRio⁵ em parceria com grafiteiros – que autoriza a prática do grafite em postes, colunas, muros cinzas – desde que não considerados patrimônio histórico –, paredes cegas – sem portas, janelas ou outra abertura –, pistas de *skate* e tapumes de obras, além do muro da Linha 2 do Metrô entre os trechos São Cristóvão –

5 Segundo descrição disposta na aba EixoRio no site da prefeitura, disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/eixorio>>, acesso em 27 de setembro de 2017. “O Instituto EixoRio é uma plataforma de articulação criada pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para potencializar a cena urbana da cidade.”

Pavuna, nos dois sentidos; criou o Conselho Carioca do Grafite –instituição que atua como mediadora entre o poder público e esta manifestação cultural –; estabeleceu a implantação de Células de Revitalização (espaços públicos com alto potencial turístico para serem revitalizados com a arte), o apoio à ferramenta *web* Street Art Rio e a instituição do Dia do Grafite em 27 de março.

Em junho de 2017, teve início também na capital fluminense o projeto “Rio Big Walls” – cujo objetivo é enriquecer ainda mais espaços da cidade através da arte de rua – com a inauguração do mural da artista Luna Buschinelli, de 2.500 m², reconhecido pelo *Livro Guinness dos Recordes* como o maior grafite do mundo pintado por uma mulher. (GAYOSO, 2017)

Em Fortaleza, o grafite se tornou um assunto de interesse do poder público e do mercado criativo a partir do programa “Fortaleza Bela Quero Te Ver”, iniciado pela prefeitura em 2004, onde a gestão se comprometeu a revitalizar regiões degradadas da cidade. As ações compreenderam incentivos públicos à produção e parcerias com empresas privadas, que passaram a investir na produção de murais, no aperfeiçoamento de artistas e na especialização de jovens vindos de comunidades periféricas para o ensino da arte. (RODRIGUES; BESSA, 2015) Em 2017, a vereadora Larissa Gaspar elaborou uma proposta de projeto de lei inspirada no PL de Nabil Bonduki, para regulamentar a atividade dos artistas de rua seguindo as mesmas diretrizes do projeto base, dessa forma, o grafite poderia ser realizado em diversos espaços públicos e privados e seriam protegidos contra possíveis danos causados pela ação pública ou privada.

A regulamentação do grafite também tem sido alvo de discussão em Uberlândia (MG). Foi aprovado na Câmara e sancionado pela prefeitura projeto do vereador Felipe Felps, que reconhece o grafite como manifestação artística e cultural, incentivando a arte e protegendo os direitos dos artistas. (ALEIXO, 2017) O projeto, entretanto, tem sido alvo de duras críticas pela classe artística, já que, ao mesmo tempo em que reconhece o grafite como parte do patrimônio público, criminaliza a pichação e aumenta a multa por inscrições em espaços públicos privados para

até R\$ 1.500,00 (mil e quinhentos reais). Além disso, a nova legislação pretende delimitar espaços específicos para a realização das obras, o que gera estabilidade para os artistas, mas também possui uma clara intenção de restringir os espaços e as possibilidades da arte de rua.

Coisa similar acontece na capital da Bahia, Salvador. Um dos principais centros da arte urbana do país, a cidade sediou, nesse ano, a terceira edição do Festival de Grafite Bahia de Todas as Cores, evento que pretende incentivar a arte local além de revitalizar espaços em decadência, principalmente no centro da cidade. (WENDEL, 2017) Ainda nesse ano, a vereadora Ireuda Silva apresentou um projeto de lei que pretende regularizar a atividade, além de criar mecanismos de incentivo à arte

A partir desses exemplos, pode-se afirmar que a arte urbana tem alcançado um espaço diferenciado em sua relação com o poder público e autoridades políticas. A regulamentação do grafite, agora captado pelo mercado e iniciativa privada, tem se tornado pauta em diversas cidades brasileiras e ao redor do mundo, garantindo a participação da população na construção dos espaços e limitando a repressão estatal a partir de políticas de higienização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre a arte e o Direito tornam-se cada vez mais conflituosas e o grafite não está imune a esses desafios. O cenário jurídico aponta para algo absolutamente atípico no direito: a judicialização da arte ou a judicialização do acesso à cultura. O poder judiciário é chamado para pronunciar-se sobre a possibilidade, ou não, de uma exposição de arte ser aberta, ou assim permanecer, ao público. Processos judiciais semelhantes se repetem para inibir a execução de peças de teatro e demais manifestações artísticas. Sem precedentes, os casos que chegam ao Judiciário desenham uma nova realidade e solicitam o aprofundamento de reflexões nas fronteiras da arte e do Direito.

O debate em torno de tais questões é intensificado com a opinião pública e esse contexto requer cautela: a arte não necessita de unanimidade

ou de aprovação majoritária do público. A história da arte é constituída de inúmeros exemplos de rejeição da arte pelo público.

A liberdade de expressão, enquanto um direito previsto na Constituição Federal, deve prevalecer e a decisão sobre os rumos da arte devem ser confiados às instituições da arte e somente casos extremos devem ser corrigidos pelo Poder Judiciário. Isso porque a liberdade de expressão não é um direito absoluto e o artista também está adstrito a limites éticos e jurídicos.

Se um dos termos mais destacados do momento, no diálogo entre a arte e o Direito, é a liberdade de expressão, o grafite tem espaço central na efetividade dessa garantia constitucional. Foi por meio dos grafites que tivemos voz em diversos momentos da história, a exemplo durante a repressão da ditadura.

Com o passar dos anos a prática do grafite foi institucionalizada. Grafiteiros passaram a integrar rol de galerias, a execução dos grafites exige o atendimento a regras administrativas tais como solicitação de alvarás, autorizações formais, exigência de segurança para redução de acidentes de trabalho, captação de recursos por meio de leis de incentivo à cultura, dentre outras iniciativas. Ao lado de tudo isso ainda há espaço para o grafiteiro que decidiu por atuar na clandestinidade. Em outras palavras há o grafite institucional e o grafite informal.

A pichação, ainda que considerada como um crime ambiental, também já teve seu lugar reconhecido na arte, a exemplo da sua inclusão em uma das edições da Bienal de São Paulo. O artista Anish Kapoor, por exemplo, ao ter uma de suas obras públicas pichadas na França reconheceu a intervenção como ato integrante da obra, decidindo pela manutenção da pichação.

Essas considerações aqui são feitas para revelar algumas camadas de complexidade do tema e apresentá-las ao Direito. A intenção disso é evidenciar a urgente necessidade da criação de leis para assegurar e proteger a prática do grafite.

Foi diante de tais desafios que surgiu a Clínica de Direito e Arte da Universidade Federal do Paraná: a academia deve assumir sua responsabilidade de transformação social e cultural. Primeiro identificou-se a insuficiência de legislação adequada na cidade de Curitiba para regular os grafites e, após rodadas de estudos sobre a importância do grafite no ambiente urbano, foram convidados artistas, a sociedade civil e dirigentes de órgãos de proteção do patrimônio cultural para coletar relatos de experiências para ao final entregar à Câmara Municipal de Curitiba um projeto de lei que, se aprovado, oferecerá segurança jurídica tanto aos grafiteiros como aos órgãos da administração pública.

A atuação da Clínica de Direito de Arte é balizada por uma cuidadosa análise comparada de leis já existentes sobre o grafite – ou em tramitação –, bem como do impacto dos grafites na recuperação e na revitalização de áreas urbanas de diversas cidades. Após tantas ameaças aos grafites, e que integram o nosso patrimônio artístico urbano, caberá ao Direito encontrar meios adequados que permitam a sua proteção e conservação. A arte deposita essa confiança no Direito.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, C. *Novas regras regulamentam e delimitam espaços para a arte do grafite em Uberlândia*. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo--mineiro/noticia/novas-regras-regulamentam-e-delimitam-espacos-para-arte-do-grafite-em-uberlandia.ghtml>>. Acesso em: 23 set. 2017.
- BAIRD, J.; TAYLOR, C. *Ancient Graffiti in Context*. Nova Iorque: Routledge, 2011.
- BARROS, S. T. de. “Out”-Arte?. *Rizoma.net*, p. 386-394, 2002. Disponível em: <<http://um.pedrofbg.com/wp-content/uploads/2015/06/Rizoma-Artefato.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2017.
- BRASIL. *Lei n.º 12.408, de 25 de maio de 2011*. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em: 24 set. 2017.

GAYOSO, L. Escola carioca ganha primeiro grafite gigante do projeto 'Rio Big Walls'. *Estadão*, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,escola-carioca-ganha-primeiro-grafite-gigante-do-projeto-rio-big-walls,70001848959>>. Acesso em: 23 set. 2017.

GIL, A. Sob pressão, gestão Doria antecipa programa de grafite e se contradiz sobre 23 de Maio. *El País*. São Paulo, 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485454560_642798.html>. Acesso em: 23 set. 2017.

LEAL, R. Multa contra pichação em Curitiba sobe para até R\$10 mil. *Metro*, Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://www.metrojornal.com.br/foco/2017/09/12/multa-contra-pichacao-em-curitiba-sobe-para-ate-r-10-mil.html>>. Acesso em: 17 set. 2017.

MOREN, A. *A vida dos muros cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009*. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PAIXÃO, S. *O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenções em São Paulo*. 2011. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

REIFSCHNEIDER, E. Arte em espaços não convencionais: grafite como força motriz da apropriação do espaço público urbano. *POLÊMICA*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, out. 2015.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 38307, de 18 de fevereiro de 2014. Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da Cidade do Rio de Janeiro e a relação entre Órgãos e Entidades Municipais e as atividades de GRAFFITI, STREET ART, com respectivas ocupações urbanas. *Diário Oficial do Município*, Rio de Janeiro, 19 fev. 2014. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/2014/3831/38307/decreto-n-38307-2014-dispoe-sobre-a-limpeza-e-a-manutencao-dos-bens-publicos-da-cidade-do-rio-de-janeiro-e-a-relacao-entre-orgaos-e-entidades-municipais-e-as-atividades-de-graffiti-street-art-com-respectivas-ocupacoes-urbanas>>. Acesso em: 17 set. 2017.

RODRIGUES, K; BESSA, N. O Grafite em Fortaleza. *Tensões Mundiais*, Fortaleza, v. 11, n.20, p. 209-236, 2015.

SANTOS, B. Doria passa tinta e apaga grafites da avenida 23 de Maio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1852162-doria-passa-tinta-cinza-e-apaga-grafites-da-avenida-23-de-maio.shtml>>. Acesso em: 17 set. 2017.

SÃO PAULO (Estado). *Projeto de Lei PL 0031.3/2008*. Dispõe sobre a utilização de espaços da cidade para a arte do grafite e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/propositura/?id=1178226>>. Acesso em: 17 set. 2017. Texto Original.

WENDEL, B. Festival de grafite leva colorido diferente para a Barroquinha. *Correio*, Salvador, 2017. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/festival-de-grafite-leva-colorido-diferente-para-a-barroquinha/>>. Acesso em: 25 set. 2017.

Formação técnica como objeto de políticas para as artes: análise das repercussões de cursos profissionalizantes em dança e música na Bahia

Ivan Faria

Giuliana Kauark

INTRODUÇÃO

A Bahia possui no imaginário nacional uma imagem fortemente ligada às artes, construída, em grande medida, pela visibilidade que artistas e diferentes movimentos culturais alcançaram nas últimas décadas. No entanto, nem a singularidade da sua matriz sociocultural nem a recorrência a alegorias, como a crença na existência de um dom artístico ou de uma espécie de “loteria genética” que privilegiaria poucos “escolhidos” (MENGER, 2014), permitem compreender as tramas do longo e complexo processo de construção de habilidades artísticas e de um campo.

Ao contrário, a existência de iniciativas públicas consistentes de formação artística pode desempenhar papel fundamental para o fortalecimento do setor artístico e, nesse sentido, a Bahia, ainda na década de 1950, foi pioneira na implantação de cursos de graduação em arte no país,

e nos anos 1980 e 1990, criou as primeiras instituições especializadas de nível técnico nas áreas de dança e música, sendo, portanto, marcos, embora pouco reconhecidos, para as políticas para as artes no estado.

Neste trabalho, pretendemos discutir as repercussões de duas experiências precursoras de formação profissionalizante em artes na Bahia, dada as suas singularidades – enquanto propostas e públicos atendidos – e continuidade, contribuindo para pensar a formação técnica como objeto das políticas para as artes. Tomamos como referência uma pesquisa empírica, desenvolvida entre 2013 e 2017 por um de seus autores, que investigou os processos de formação artística de egressos de dois cursos técnicos em dança e música, buscando situá-los no marco das discussões atuais sobre políticas culturais e de artes. (FARIA, 2017) Destarte, o presente artigo apresenta um panorama histórico do desenvolvimento das políticas culturais na Bahia e, em particular, das políticas para as artes. Na sequência, é desenvolvida uma análise das propostas político-pedagógicas das instituições formadoras, os perfis dos discentes, as repercussões educativas e profissionais nas trajetórias dos egressos, bem como os suportes oferecidos pelas escolas e pelas políticas públicas tanto para a qualificação quanto para a inserção profissional. Deste modo, buscamos identificar os espaços ou, contrariamente, evidenciar as ausências do tratamento da formação técnica em artes como objeto de políticas públicas.

POLÍTICAS CULTURAIS NA BAHIA

Grande parte dos autores que se debruçam sobre os estudos acerca da emergência das políticas culturais converge no sentido de indicar que, ao menos no Ocidente, seu período de conformação ocorre a partir de 1930. (FERNANDEZ, 2007). No Brasil, duas experiências podem ser tomadas

1 A pesquisa, desenvolvida por Ivan Faria em seu doutorado, trabalhou com uma amostra de 115 egressos da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e do Centro de Educação Profissional em Artes e Design (CEEP), formados entre 2008 e 2013. Eles responderam a um survey online com perguntas sobre o perfil socioeconômico, experiências de formação e trabalho. Depois, foram entrevistados nove jovens que prolongaram suas trajetórias de formação e atuação no setor artístico.

como fundadoras de nossas políticas culturais, ambas iniciadas na década de trinta: o Departamento de Cultura do município de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade (1935 a 1938) e o Ministério de Educação e Saúde, sob a gestão de Gustavo Capanema (1934 e 1945), ao qual estava subordinada a cultura (CALABRE, 2007). Na Bahia, o marco inaugural das políticas culturais ocorre pouco tempo depois, na segunda metade dos anos 1940, todavia, como veremos a seguir, sempre é possível identificarmos um diálogo entre o que ocorre na esfera federal e na estadual.

Histórico das políticas culturais

Durante a gestão de Otávio Mangabeira (1947 a 1951) foi criado o Departamento de Cultura na estrutura da Secretaria de Educação e Saúde, sob a gestão do educador Anísio Teixeira, cuja relevante iniciativa de apoio às artes esteve atrelada à formação artística superior. Em 1946, por meio do Decreto-Lei nº 9.155, as faculdades então existentes no estado foram unificadas criando a Universidade da Bahia, federalizada quatro anos depois. Edgard Santos, primeiro reitor da UFBA, foi responsável pelo impulso de criação e internacionalização artística. A inauguração das Escolas de Música, Dança e Teatro e do Museu de Arte Sacra, atraiu profissionais de referência internacional como Hans Koellreutter, na música, Yanka Rudzka, na dança, e Martim Gonçalves, no teatro, contribuindo para criar um cenário rico para a formação, a produção e a reflexão sobre a cultura na Bahia.

Nos dois governos seguintes de Antônio Balbino (1955 a 1959) e Juracy Magalhães (1959 a 1963), os destaques em termos de política cultural foram, sobretudo, infraestruturais com destaque para a construção do Teatro Castro Alves (TCA), que seria inaugurado em 1958 – contudo, devido a um incêndio, o Teatro só começou a funcionar em 1967 –, e a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM), em 1960, criado com o intuito de inserir Salvador no roteiro da arte moderna nacional e internacional. Albino Rubim (2005) sinaliza que, historicamente, as políticas culturais brasileiras foram marcadas por três tristes tradições:

ausências, instabilidades e autoritarismos. Ausências porque indicam a inexistência de políticas culturais em boa parte de nossa história ou ainda momentos em que o estado deliberadamente abriu mão de sua formulação. Instabilidades porque as políticas culturais sofrem constantes discontinuidades, sobremaneira com mudanças de gestão, que atingem os órgãos públicos de cultura. Autoritarismos porque nos momentos de ditadura, paradoxalmente o Estado desenvolveu importantes iniciativas, instituições e legislações para o campo cultural.

Nesses termos, a Bahia não fugiu à regra, tendo como marco do período autoritário militar a criação de suas principais instituições, ainda sob a gestão da Secretaria de Educação e Cultura, quais sejam, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, em 1967, durante o governo militar de Luiz Viana Filho (1967 a 1971) e a Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 1972, durante o governo militar de Antônio Carlos Magalhães (1971 a 1975).

Com a redemocratização, as primeiras eleições diretas elegeram como governador da Bahia, Waldir Pires (1987 a 1989),² opositor do candidato de Antônio Carlos Magalhães (ACM). Na esfera federal, finalmente é criado, em 1985, o Ministério da Cultura (MinC) e, em âmbito estadual o mesmo ocorre, em 1987, com a instituição da primeira Secretaria de Cultura na Bahia.

Ademais, assim como no âmbito federal a implantação do MinC não foi sinônimo de estabilidade das políticas culturais no Brasil, pelo contrário; a instabilidade institucional era notória, inclusive, pela rotatividade de dirigentes – foram cinco ministros nos cinco anos de governo Sarney –, também a Secretaria da Cultura (Secult) da Bahia, em seus conturbados quatro primeiros anos de existência, vivenciou a passagem de três dirigentes. E, tal como ocorre com a eleição de Fernando Collor, quando o MinC foi extinto e reduzido à Secretaria de Cultura, com a

2 A gestão Waldir Pires foi precocemente interrompida com a sua renúncia para se candidatar a vice-presidente na chapa de Ulisses Guimarães em 1989, assumindo até 1991 o vice-governador Nilo Coelho.

eleição de ACM (1991 a 1994) para o governo estadual, a Secretaria de Cultura também foi abolida e reincorporada à pasta da Educação. Não obstante, esta gestão já dava sinais do futuro vínculo que o grupo carlista traçaria entre cultura e turismo. À época, o foco do investimento em cultura foi a reforma do Pelourinho com recursos do Banco Mundial na ordem de US\$ 30 milhões. (FERNANDES, 2008) Objeto de grandes campanhas da Bahiatursa, rapidamente tornou-se um dos principais pontos turísticos de Salvador.

Numa gestão de continuidade, o governo Paulo Souto (1995 a 1999) criou, através da Lei nº 6.812 de 1995, a Secretaria de Cultura e Turismo (SCT). Neste cenário destaca-se a figura de Paulo Gaudenzi, que havia sido presidente da Bahiatursa durante o governo de ACM e que assumiria a gestão da SCT desde sua criação até 2006, quando finalmente há uma ruptura na continuidade do grupo político que governava o estado. Nesse projeto, o investimento em cultura era uma estratégia de delineamento de um diferencial de mercado exigido pelo turismo. Ainda assim, porém, a assimetria entre as pastas era evidente já que, durante o decênio da SCT, mais de US\$ 1,6 bilhão foi investido em turismo contra apenas R\$ 550 milhões em cultura. (KAUARK, 2007)

Após eleição histórica de Jacques Wagner (2007 a 2015) para o governo do estado, um novo ciclo das políticas culturais e da Secretaria de Cultura da Bahia passa a ser construído. O plano de governo divulgado durante a campanha de Wagner já apresentava a intenção de criar um órgão específico para a cultura, separando-a do turismo, o que finalmente ocorreu por meio da Lei Estadual nº 10.549 de 2006. Márcio Meirelles, diretor artístico do Teatro Vila Velha e do Bando de Teatro Olodum, cuja trajetória incluía a direção do TCA durante a gestão de Waldir Pires, foi convidado para assumir a nova Secretaria.

Na estrutura da administração direta permaneceram as Superintendências de Cultura (Sudcult) e de Promoção Cultural (Suprocult), herdadas da antiga SCT, contudo, com mudanças significativas quanto à finalidade e atuação. À primeira coube, dentre outras iniciativas, de-

envolver políticas de descentralização e integração regional com vias a dirimir distorções históricas entre capital e interior em termos de investimento em cultura. Neste sentido, a nova Sudecult delinearía programas e orientaria a Secretaria e suas vinculadas a formular políticas atentas às especificidades dos chamados Territórios de Identidade.³

A Suprocult continuaria responsável pela gestão dos programas de financiamento cultura, a saber, Fazcultura e Fundo de Cultura. Nos moldes da Lei Rouanet, o Fazcultura foi a primeira lei estadual de incentivo à cultura instituída no país, sancionada em 1996. A Bahia, todavia, não conseguia corrigir as principais distorções produzidas pelas leis de incentivo, tais como, a concentração dos recursos geograficamente e o privilégio ao financiamento de projetos de apelo comercial. Quase dez anos depois e em cumprimento ao termo de adesão ao Sistema Nacional de Cultura, o governo do estado institui, por meio da Lei nº 9.431/ 2005, o Fundo de Cultura, com objetivo abrigar projetos que não conseguem patrocínio de empresas privadas por não terem a visibilidade exigida pelo mercado. Entretanto, durante sua vigência na SCT (2005-2006), o Fundo de Cultura foi marcado pelo

[...] apoio a entidades que já eram patrocinadas pela SCT (Academia de Letras da Bahia, Fundações Pierre Verger, Hansen Bahia, Museu Carlos Costa Pinto etc.), apoio a ONGs criadas para assumir projetos antes realizados diretamente pela SCT (Oficina das Artes, Forte da Capoeira), apoio a projetos da própria Secretaria (Coro do TCA, Circuladô Cultural, População Cultural, Quarta que Dança etc.). (FERNANDES, 2008, p. 97)

A partir de 2007 foram promovidas mudanças tanto nos marcos legais relativos ao financiamento à cultura como em seu modelo de gerenciamento. Neste sentido, passou a ser proibida a utilização de recursos do Fundo de Cultura para o financiamento de projetos próprios da

3 Em 2007, o governo reconheceu a existência de 27 Territórios de Identidade, que foram cunhados por arranjos sociais e locais, visando o desenvolvimento de todas as regiões.

Secretaria. Ademais, os projetos culturais apoiados passaram a ser selecionados por meio de editais, ferramenta considerada mais democrática. Nas convocatórias eram previstos percentuais limites de seleção de projetos por território de identidade, garantindo maior descentralização do fomento à cultura no estado.

Um conjunto de medidas marcou as políticas culturais na Bahia durante as gestões de Wagner tendo como secretários Márcio Meirelles (2007 a 2011) e Albino Rubim (2011 a 2015): promulgação da Lei Orgânica da Cultura; organização das Conferências territoriais e estaduais de Cultura; reestruturação do Conselho Estadual de Cultura; aprovação do Plano Estadual de Cultura, entre muitas outras. Embora todas as iniciativas mereçam ser observadas em detalhe, nosso enfoque são as políticas para as artes, objeto de análise do tópico a seguir.

Políticas para as artes

Na esfera federal, as políticas para as artes estão, até hoje, sob responsabilidade da Fundação Nacional das Artes, criada em 1975, dez anos antes do Ministério da Cultura. É interessante perceber que, à época, o sistema de governança da cultura era composto por autarquias – como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Nacional do Livro, a Fundação Pró-Memória e a Fundação Nacional das Artes –, conselhos – a exemplo do Conselho Nacional de Cinema e do Conselho Nacional de Direito Autoral –, além dos equipamentos públicos pertencentes à União – museus, bibliotecas, teatros, etc.

Tendo em vista que à Funarte cabia tanto a gestão de parte de equipamentos culturais como também o apoio às artes, isso a transformava numa das principais interlocutoras com a comunidade cultural e também em referência em política cultural no país. Não obstante, com a criação do Ministério, suas funções passam a ser revistas, causando disputas e descontentamentos acerca de sua atuação, como registra Isaura Botelho (2001, p. 27):

A criação do Ministério da Cultura (MinC), em 1985, traz sérias consequências para todas as instituições do sistema. Perda de autonomia, superposição de poderes, falta de uma política cultural definida, corrida por cargos, funcionários despreparados vindos de outras áreas, clientelismo dos Estados. As alterações no diálogo com a sociedade começam a se fazer sentir pelo deslocamento dos caminhos tradicionais de financiamento: o MinC arrebatou parcela considerável dos interlocutores das instituições, e a primeira lei de incentivos fiscais é promulgada em 1986. Desta forma a vertente agência de financiamento da Funarte vai se tornando secundária, e ela se vê, no final da década, reduzida fundamentalmente a uma instituição realizadora de projetos próprios.

Crítica similar seria ouvida na Bahia quando da criação da Secretaria de Cultura, em 1987, sobretudo em relação ao possível desprestígio que ocasionaria à Fundação Cultural do Estado, atuante desde 1974 e, assim como a Funarte, até aquele momento sendo a principal instituição pública voltada ao desenvolvimento da política cultural na Bahia.

A Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) foi criada em 1972, no primeiro governo de Antônio Carlos Magalhães (1971-1975), vinculada à Secretaria de Educação e Cultura, iniciando suas atividades, contudo, apenas no ano de 1974. À sua estrutura foram incorporados o Teatro Castro Alves e os Museus de Arte da Bahia e de Arte Moderna, bem como criados o Corpo de Baile do TCA, o Quarteto de Cordas e a Orquestra Sinfônica da Bahia. O foco de suas atividades esteve, no decorrer dos 12 anos até a criação da primeira Secretaria de Cultura em 1987, nas chamadas linguagens artísticas e na gestão dos equipamentos culturais utilizados para estes fins, o que incluía teatros, galerias, cinemas, salas de vídeo, centros de cultura, museus e bibliotecas.

Com a reforma administrativa promovida no governo Waldir Pires, que criaria a primeira Secretaria de Cultura, o Departamento de Museus (DEPAM) e o Teatro Castro Alves ganharam autonomia em relação à Fundação. Destarte, a ação da Funceb resumia-se à realização de eventos relacionados às linguagens artísticas (salões, apresentações, encontros

etc.), sendo inclusive rebatizada, durante a gestão de Nilo Coelho, como Fundação das Artes (Lei Estadual nº 5.121/89). Este conjunto de decisões é revogado no governo de ACM.

A Lei de Reordenamento Administrativo (Lei Estadual nº 6.074/1991) que extinguiu a Secretaria de Cultura, cuja pasta foi reincorporada à Secretaria de Educação, determinava ainda o retorno da nomenclatura da Fundação Cultural e da sua estrutura hierárquica, como pode ser visto em seu artigo 9º:

As atividades e acervos do órgão em regime especial de administração centralizada Teatro Castro Alves, do Departamento de Bibliotecas e do Departamento de Museus, da extinta Secretaria da Cultura, serão transferidos para a Fundação Cultural do Estado da Bahia, da estrutura da Secretaria da Educação e Cultura.

A partir deste momento e até 2006, como visto anteriormente considerado um período de continuidade da política cultural do estado, a Funceb teve apenas dois dirigentes. O primeiro, José Augusto Burity (1991 a 2002), ex-gestor do TCA, entre 1979 a 1983 e o segundo foi o ator, diretor de teatro, professor universitário, Armindo Bião (2002 a 2006). Não obstante, nem o retorno de sua estrutura organizacional tampouco a continuidade de seus dirigentes fez com que a Funceb tivesse realmente um peso para o desenvolvimento da política cultural da Bahia ou mesmo da política para as artes do estado, já que sua ação resumia-se, sobremaneira, na manutenção de seus espaços culturais e na realização de eventos. Dito isto, resta uma questão: o que define uma política para as artes no Brasil?

Embora haja uma riqueza de pesquisas acerca das políticas culturais no país, cujo crescimento nas últimas décadas acompanha, de certo modo, o aumento da institucionalidade da cultura por meio de políticas públicas, poucos ainda são os estudos que se dedicam a compreender as características e funções das políticas para as artes na contemporaneidade. Por outro lado, em termos de formulação desta política houve um intenso investimento em debates e momentos de ausculta por meio das conferências

de cultura e da criação de câmaras e colegiados setoriais, desde o início da gestão de Gilberto Gil no MinC, em 2003, cujo resultado mais palpável foi delineamento de uma Política Nacional das Artes (PNA).

O processo de construção da PNA, que teve início em março de 2015, como uma ação prioritária para o MinC conduzida pela Funarte, envolveu gestores públicos, articuladores, consultores, colegiados setoriais, sociedade civil e teve como base inicial os Planos Setoriais dos Colegiados Setoriais do CNPC, com o objetivo de dotar o país de uma política nacional para as artes. Em maio de 2016, no entanto, esse processo foi bruscamente interrompido com o impeachment da presidenta eleita e a ascensão do vice Michel Temer presidência, no momento da entrega das propostas de programas transversais e setoriais decorrentes desse processo de construção da PNA. Do processo da PNA restou um relatório de atividades, apressadamente disponibilizado no site do MinC. Esse relatório da PNA, intitulado 'Processo de construção de políticas públicas atualizadas, duradouras e estruturantes para as artes brasileiras: presente para o futuro', torna públicas as reflexões e documentos produzidos de março de 2015 a maio de 2016. (NUSSBAUMER, 2017, p. 1061)

Conforme podemos verificar no supracitado relatório, foram delimitados quatro eixos transversais da PNA, quais sejam: Pacto federativo do fomento às artes; Difusão das artes; Marcos legais e; Gestão da Funarte. Em outros termos, uma PNA deve, precipuamente, estar atenta a questões relativas ao financiamento e circulação da produção artística, assim como às legislações existentes que impactam a criação e difusão artística. Chama a atenção a ausência de eixo estruturante voltado à formação em artes, seja universitária, técnica ou escolar.

Visão distinta encontramos na Bahia. Embora não tenha sido elaborado documento equivalente à PNA em âmbito nacional, institucionalmente a Secretaria de Cultura criou, em 2011, durante a gestão de Rubim, o Centro de Formação de Artes (CFA). Ligado à Funceb, o Centro tem como objetivo planejar, executar e avaliar ações e projetos artísti-

co-educativos, promovendo a democratização do acesso aos cursos e a dinamização das diversas linguagens artísticas. Esse Centro foi inspirado na experiência exitosa da Escola de Dança da Funceb que passou a se voltar para todo o estado e ampliou suas ações também para diferentes linguagens e a qualificação de outros atores envolvidos na organização da cultura, como produtores, gestores e educadores. Em 2012, a sede do CFA foi inaugurada e, neste mesmo ano, foi lançado o Programa de Formação e Qualificação em Cultura.

Destacam-se do Programa duas iniciativas, a primeira delas foi a criação da Rede de Formação e Qualificação em Cultura, que reunia universidades públicas, federais e estaduais, institutos federais, entidades do Sistema S e organizações não governamentais voltadas para cultura e educação. Outra importante ação do Programa foi o financiamento de projetos de formação por meio de edital setorial com recursos do Fundo de Cultura na ordem de um milhão em 2012, 1,8 milhão em 2013 e 2 milhões em 2014. (RUBIM, 2014) Com a saída de Rubim, o Programa perde força, os editais deixam de ser lançados e o CFA fica isolado.

Diante deste cenário e considerando o enfoque na formação técnica, resta-nos levantar as seguintes questões: quais instituições se destacam no estado no oferecimento de cursos profissionalizantes em artes? Qual perfil do seu público? Quais as repercussões na formação e inserção profissional de seus egressos? Finalmente, qual a importância da formação técnica para as políticas para as artes?

FORMAÇÃO TÉCNICA EM ARTES NA BAHIA

Em meio a ações descontínuas e frágeis no campo das políticas para as artes no estado, em Salvador, nasceram os primeiros cursos técnicos em dança e música do país, respectivamente com a criação da Escola de Dança da Funceb (EDF),⁴ inaugurada em 1984, e do Colégio Estadual De-

4 A sigla EDF não é utilizada de forma corrente, mas foi adotada neste trabalho com objetivo de sintetizar a escrita do nome da escola

putado Manoel Novaes, em 1992. Mais de uma década depois, o Centro de Educação Profissional em Artes e Design (CEEP) iniciou suas atividades, em 2004, em parceria com a ONG Pracatum, oferecendo cursos em diversas áreas ligadas às artes.⁵

As escolas investigadas, a EDF e o CEEP, estão ligadas ao governo estadual e se inserem em setores artísticos que possuem características e tradições distintas em termos de estatutos políticos, perfis discentes e propostas pedagógicas, como veremos a seguir.

A EDF e o CEEP: histórico e propostas

A EDF é vinculada ao Centro de Formação em Artes, que faz parte da Funceb. A escola foi fundada em 1984, inicialmente oferecendo apenas cursos livres, visando preencher uma lacuna de formação na área, já que a oferta de educação formal em dança era restrita à licenciatura e ao bacharelado para bailarino profissional, da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Desse modo, a instituição desde seu início, teve um papel importante na formação de jovens de classes populares para o ingresso no mundo profissional da dança, além de qualificá-los para a disputa por vagas nos cursos de graduação na área artística. Em 1988, a escola ofertou sua primeira turma do curso técnico profissionalizante, com duas habilitações básicas: bailarino para corpo de baile e técnico em recreação coreográfica infanto-juvenil, que foram unificadas em 2009, em torno da habilitação generalista de técnico em dança.

Hoje, a escola oferece além da educação profissional técnica de nível médio, cursos preparatórios em dança popular, afro, moderna, clássico, capoeira, para crianças e adolescentes; cursos livres voltados para o pú-

5 Além desses cursos de nível médio, no final da década de 2000, também houve uma expansão de iniciativas de menor duração com foco nos campos de organização e apoio técnico às atividades culturais. O Programa Nacional de Inclusão de Jovens (Projovem), o Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (Pronatec) e o Trilhas das Artes, ofertaram cursos em áreas diversas como assistente de coreógrafo, assistente de produção cultural, agente cultural, fotógrafo, costura cênica, cenotecnia, iluminador cênico, edição e operação de som.

blico em geral, em ballet clássico, dança contemporânea, alongamento, dança afro, jazz etc.; e cursos de aprimoramento para iniciados ou profissionais da área.

A cada ano são oferecidas 60 vagas, voltadas para pessoas com ensino médio completo. Com o passar dos anos, tem havido um aumento do número de candidatos com níveis mais avançados de escolarização ou de experiência profissional, graças à reconhecida qualidade da formação prática da escola, o que a diferencia da graduação em dança da UFBA, que privilegiaria o enfoque teórico.

O curso técnico visa formar o aluno em torno de três competências básicas: bailarino, coreógrafo e multiplicadores de ação artística (educadores e mobilizadores socioculturais), para atuar em grupos de dança e desenvolver projetos artísticos e culturais em comunidades, organizações não governamentais, com duração prevista de dois anos e meio.

O currículo do curso técnico da EDF é centrado em atividades práticas e teóricas obrigatórias em seis principais áreas, a saber, balé clássico, danças moderna, contemporânea, afro-brasileira, populares, e capoeira, mas permite que o estudante direcione seu percurso nos semestres finais, à exceção do balé, que é ofertado nos cinco semestres. Os laboratórios de habilidades criativas focam em exercícios de experimentação nos campos da dança solo, da coreografia e improvisação, enquanto as disciplinas de Dança e interfaces dialogam com a música, figurino, cenografia, iluminação e tecnologias. Há ainda componentes ligados à gestão cultural, elaboração de projetos, crítica, história da dança e cinesiologia.

A articulação teoria-prática é bastante estreita e se acentua nos estágios orientados, que se iniciam já no segundo semestre, começando com a observação de ambientes de dança na cidade, para depois passar por práticas em espaços socioculturais, grupos artísticos, culminando com a experiência de produzir e apresentar um trabalho coreográfico autoral.

A escola também desenvolve um importante papel de apoio e de mediação com o mundo do trabalho para seus egressos. Produtores culturais e artísticos enxergam a escola como um importante espaço para re-

crutamento de profissionais, sendo comum a busca ou a solicitação de indicações de alunos para participar de espetáculos, shows ou companhias, em especial, nos períodos de carnaval e festas juninas, quando há demanda maior de trabalho.

Já o CEEP nasceu de um convênio do governo estadual com a Associação Pracatum Ação Social (APAS), ligada ao músico Carlinhos Brown, no ano de 2004. Alguns anos depois, após divergências entre os gestores da ONG e do estado, a escola desvinculou-se da associação, passando a ser gerida integralmente pela Secretaria Estadual de Educação.

A instituição já ofereceu cursos de artes visuais, produção cultural, conservação e restauro e regência. No entanto, a limitação de infraestrutura e de recursos humanos levou à interrupção da oferta destes, tornando-se cada vez mais uma instituição especializada em música, com foco na formação em documentação musical e instrumento musical, que possui habilitações em canto, flauta, saxofone, bateria, percussão, contrabaixo e violão.

Até 2015, os cursos da área musical recebiam cerca de 20 alunos por turma, nas modalidades: Ensino Médio Integrado (EMI) e Subsequente (Prosub) e Proeja. O primeiro é oferecido no turno matutino, com duração de quatro anos e atende alunos recém-saídos do ensino fundamental. Os outros dois funcionam nos turnos vespertino e noturno e recebem, sobretudo, um público com faixa etária mais elevada, composto por jovens e adultos, e exigem um teste prático ou uma entrevista para aferir as habilidades musicais.

No CEEP, as atividades voltadas para a prática de instrumentos musicais são oferecidas de modo individualizado ou com grupos de até três alunos, enquanto as de cunho teórico, como: história da música, literatura e estilo musical e percepção musical são lecionadas coletivamente. Durante o curso, o estudante deve direcionar seu percurso para um instrumento de sua preferência.

A estrutura do curso também prevê atividades direcionadas à organização do campo profissional – organização dos processos de trabalho,

orientação profissional, intervenção social, visitas técnicas e o estágio. No entanto, as atividades de estágio muitas vezes, terminam sendo uma ação meramente formalizadora, desenvolvidas em espaços onde muitos alunos já estão inseridos profissional ou amadoramente (escolas, bandas ou projetos sociais), nem sempre contribuindo para ampliar seus repertórios e promover maior aproximação com o mundo do trabalho.

Perfil dos egressos

Durante o período analisado nesta pesquisa, entre 2008 e 2013, as duas instituições selecionadas ofereceram aproximadamente 720 vagas, sendo que, na EDF, apenas 35,0% dos alunos concluíram o curso e 27,1% no CEEP. Estas elevadas taxas de evasão e de atraso nos percursos formativos não são incomuns em cursos na área de artes. Educadores e estudantes apontam dentre os fatores que contribuíram para isso, a relativização da importância dos diplomas, as dificuldades de conciliar estudos e atividades profissionais (ensaios e turnês) e as cargas horárias elevadas dos cursos. Para alguns alunos, a motivação principal para frequentar as aulas é a de aprimoramento técnico, mais do que a obtenção de um certificado, algo que nem sempre é compreendido por gestores.

Entre os egressos das duas instituições é possível identificar algumas semelhanças nas médias de idade, 26,9 e 26,5, respectivamente nos cursos de música e dança, assim como na identificação racial, com 83,6% e 89,4% de negros. Estes percentuais são superiores aos da população negra em Salvador, que é composta por 27,40% de pretos e 51,83% de pardos (IBGE, 2011) e merecem destaque, pois tal tendência não se repete com a mesma intensidade no ensino superior em cursos correlatos a tais áreas na UFBA, mesmo após quase uma década de adoção de políticas afirmativas. Em 2010, aproximadamente, 74,8% dos estudantes ingressantes na UFBA eram de não brancos, que se concentravam, sobretudo em cursos de menor concorrência, incluindo dança e música. (SANTOS; MASCARENHAS, 2013)

Uma grande desigualdade entre os cursos ainda se mostra na questão de gênero, uma vez que 81,4% dos ingressantes em música eram de homens, contra 25,1% de dança. No entanto, tal perfil tem mudado na EDF, uma vez que, em 2015, cerca de 50% dos estudantes já eram do sexo masculino.

REPERCUSSÕES PARA A FORMAÇÃO E A INSERÇÃO PROFISSIONAL

O ingresso em um curso profissionalizante na área artística pode oferecer algumas experiências fundamentais relativas ao conhecimento do campo profissional, à ampliação de repertórios conceituais e práticos, a experimentações compartilhadas entre os pares e docentes e à confirmação de habilidades artísticas e sociais. (RAMIRO, 2014) Ademais, após a passagem por uma formação técnica, a opção por um curso superior em artes pode indicar a confirmação de um interesse ou desejo de maior qualificação, a busca por um certificado de maior validade ou status, dentre outras razões.

Entre os egressos do CEEP e da EDF, as taxas de acesso ao ensino superior são bastante significativas, sendo de 51,2% para a área de música e 59,7% para a dança, sobretudo se considerarmos a origem social de muitos destes jovens. Segundo Corbucci (2014), analisando os dados do Censo Demográfico de 2010, 60,5% dos jovens nordestinos não haviam concluído o ensino médio e taxa de acesso ao ensino superior era de apenas 12,0% para pessoas jovens de 18 a 24 anos, no ano de 2010.

O contraste entre as taxas oficiais de acesso ao ensino superior e as apresentadas pelos jovens artistas indicam o potencial da experiência para o prolongamento de seus níveis de escolarização, em alguma medida pela construção de habilidades técnicas e conceituais em artes, uma vez que os processos seletivos para ingresso em cursos de graduação em artes, normalmente envolvem exames práticos. Neste caso, além dos conhecimentos em disciplinas comuns a todos os demais estudantes (línguas portuguesa e estrangeira, matemática etc.), os candidatos precisam apresen-

tar um repertório de informações (estilos, escolas, tendências, conceitos) e habilidades técnicas específicas, que não fazem parte dos currículos da educação básica (REIS, 2012), nem são garantidos pela participação em projetos socioculturais, nem pela prática espontânea das artes.

No que se refere à inserção profissional, o setor artístico é marcado por desafios específicos como a elevada informalidade dos vínculos a intermitência do trabalho, o desempenho de múltiplas atividades e a frequente ação por projetos. (ALMEIDA; PAIS, 2012; MENGER, 2014)

A inserção profissional pode ser pensada como uma prova laboral importante, na qual são avaliadas habilidades sociais e técnicas, ao mesmo tempo em que idealizações e projeções são confrontadas com condições mais concretas de trabalho – funções a desempenhar, remunerações a receber, autonomia, reconhecimento etc. Nesse sentido, vale registrar o suporte que a EDF oferece para seus egressos. Grupos independentes e projetos artísticos de seus ex-alunos encontram espaço para ensaio na instituição, que também opera como mediadora de oportunidades de trabalho. A criação de uma página em redes sociais, com cerca de cinco mil membros, permite a circulação de ofertas de trabalho, cursos e processos seletivos, exercendo uma ação rara entre instituições formadoras no apoio aos processos de inserção profissional.

Dentre os egressos da área de música, 51,2% trabalham exclusivamente na área artística e 13,9% conciliam atividades profissionais artísticas e de outra natureza, enquanto na dança, os percentuais são, respectivamente, 63,8% e 13,0%. Ou seja, a inserção nos setores artísticos supera expressivamente as taxas de ocupação e de trabalho em outras áreas.

Na música, 38,4% dos egressos que permaneceram na área artística, atuam como educadores e 29,8% como músicos. Na dança, 28,4% são professores, 27,3% dançarinos e 7,1% coreógrafos, além de exercerem atividades diversificadas como produtores culturais, iluminadores, performers, cenógrafos etc.

As escolas de ensino fundamental e educação infantil têm absorvido um número expressivo de profissionais de música, especialmente após a

promulgação da Lei nº 11.769/08, que tornou obrigatória a educação musical nos anos iniciais de escolarização. Na dança, merece destaque como campo de atuação, as escolas e academias de dança. Além disso, muitos egressos tiveram oportunidade de atuar em programas sociais e educacionais públicos, como o Mais Educação, o Mais Cultura nas Escolas, o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid) e o Pontos de Cultura, financiados pelos governos federal e estadual.

O trabalho em companhias ou espetáculos nacionais e internacionais de dança popular ou folclórica levou seis egressos da EDF a migrarem para o exterior ou outros estados. Já o desenvolvimento de atividades em companhias independentes ou coletivos artísticos exige grande capacidade de gerir recursos escassos e intermitentes, de elaborar projetos para submissão a editais e de desenvolver redes de colaboração. O desenvolvimento de tais habilidades criou demandas de formação que têm sido incorporadas aos currículos da EDF e nas ações do CFA e da Secult, por meio da promoção de capacitação para elaboração de projetos, gestão cultural e financeira, economia criativa etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE AS REPERCUSSÕES DA FORMAÇÃO TÉCNICA PARA AS POLÍTICAS PARA AS ARTES NA BAHIA

Hoje, a expansão e a profissionalização do setor cultural têm tido efeitos sobre as profissões artísticas que adquirem novos estatutos simbólicos e profissionais, ao mesmo tempo em que se tornam menos estigmatizadas e elitizadas. Muitas dessas atividades alcançaram maior reconhecimento social por meio de processos de formação e trabalho cada vez mais institucionalizados, que resultam em certificações, credenciamentos profissionais e legais. (FERREIRA; RAIMUNDO, 2014)

As experiências desenvolvidas pela EDF e pelo CEEP nos oferecem alguns elementos para se pensar os limites e possibilidades de uma política de formação em artes. Cursos técnicos podem ser desenvolvidos tanto como uma primeira etapa de processos de iniciação à qualificação

profissional, quanto como um espaço de formação que garanta possibilidades para a experimentação prática do fazer artístico, que nem sempre é possibilitado pelos cursos superiores.

Se, por um lado, são registrados elevados índices de evasão e identificados problemas para uma inserção mais efetiva do técnico em artes num dos espaços de atuação que mais demanda a mão de obra do artista – a área da educação formal –, devido à crescente exigência do grau de licenciatura o que ainda limita, por outro lado, as expressivas taxas de acesso ao ensino superior e de inserção profissional em atividades artísticas entre egressos das duas instituições investigadas ressaltam a validade de tais iniciativas.

Contudo, estes são resultados ainda isolados e carentes de um planejamento sistêmico da integração da formação técnica com as políticas culturais no estado. Como pudemos verificar a partir do panorama histórico traçado, nos períodos em que as pastas de cultura e educação estiveram juntas, houve uma atenção em torno da formação em artes – seja por meio do ensino superior, que marcou as políticas culturais dos anos 1950 na Bahia, seja por meio do ensino técnico, como ocorre entre as décadas de 1980 e 1990. Não obstante, a continuidade de uma política cultural atrelada ao turismo, ao longo de 12 anos, ocasionou num esmaecimento desta relação, apesar da persistente existência da Escola de Dança da FUNCEB.

O ciclo iniciado em 2007, com a recente criação da Secretaria de Cultura, lançou-se a desafios de formulação e implementação de políticas públicas descentralizadas, democráticas, participativas, baseadas numa noção ampliada de cultura, cujo investimento justificava-se em si mesmo e não na contribuição da cultura para o turismo ou a economia ou a transformação social. Nesse novo cenário das políticas culturais e das políticas para as artes, na Bahia e no Brasil, o binômio cultura-educação ainda é pouco valorizado em termos institucionais, o que justifica estudos como o apresentado neste artigo, que informa e analisa as repercussões que a formação em artes, em particular de caráter técnico, traz ao setor cultural.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; PAIS, José Machado (Org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.
- CORBUCCI, Paulo Roberto. *Evolução do acesso de jovens à educação superior no Brasil*. Brasília, DF: Ipea, 2014. (Texto para discussão 1950). Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/3021/1/TD_1950.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.
- FARIA, Ivan. *Viver de arte: percursos de formação e inserção socioprofissional de egressos de cursos de educação profissionalizante em artes, em Salvador, Bahia*. 2017. 292f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- FERNANDES, Taiane. *Políticas culturais: a Secretaria da Cultura e Turismo do estado da Bahia 1995-2006*. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- FERNANDEZ, Xan M. Bouzada. Financia acerca del origen y genesis de las políticas culturales occidentales: Arqueologías y derivas. *O público e o privado*, Fortaleza, n. 9, jan./jun. 2007.
- FERREIRA, Vitor Sérgio; RAIMUNDO, Alexandra. Conseguir trabalho e algo mais: reconfigurações sociais e de sentido em novas profissões de sonho entre jovens. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 40 anos de democracia(s): progressos, contradições e prospectivas, 8., 2014, Évora. *Actas...* Évora: Universidade de Évora, 2014.
- IBGE. Sinopse do Censo Demográfico de 2010. Rio de Janeiro, 2011.
- KAUARK, Giuliana. Política cultural no estado da Bahia: gestões de César Borges (1998-2002) e Paulo Souto (2002-2006). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

MENGER, Pierre-Michel. *The economics of creativity: art achievement under uncertainty*. Cambridge; London: Havard University Press, 2014.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. A FUNARTE e as políticas para as artes. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS 8, 2017, Rio de Janeiro. *Anais...* Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017.

RAMIRO, Mario. A profissionalização do artista ou o que torna o artista um profissional. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.). *Longitudes: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Casa do Povo, 2014.

REIS, Cacilda Ferreira. *Sonhos, incertezas e realizações: as trajetórias de músicos e dançarinos afro-brasileiros no Brasil e na França*. 2012. 290 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

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, 2005.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2014.

SANTOS, Jocélio Teles; MASCARENHAS, Delcele. O impacto das cotas na Universidade Federal da Bahia (2004-2012). In: SANTOS, Jocélio Teles (Org.). *O impacto das cotas nas universidades brasileiras (2004-2012)*. Salvador: CEAO, 2013.

Três movimentos da dança cênica no estado do Ceará: tempo e resistência por uma organização política

Rosa Primo Gadelha

TEMPO E RESISTÊNCIA: PRIMEIRO MOVIMENTO

O discurso fincado na oposição tradição e modernidade – que ganhou corpo na Dança cearense no final da década de 1980, sobretudo com as influências do Balé Stagium¹ – foi determinante nas eleições para o governo do estado do Ceará em 1986: de um lado, o coronel Aduino Bezerra, Partido da Frente Liberal (PFL), representante típico das forças tradicionais da política cearense, de outro, Tasso Jereissati, Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), “o candidato moderno, detentor do poder de trazer a modernidade e a modernização a um dos Estados mais pobres do país”. (BARBALHO, 2000) O slogan da mudança, proposto pelo “candidato moderno” e sustentado por um forte esquema

¹ O Stagium, durante todo o período em que exerceu grande influência na dança cênica brasileira, era um grupo que se dizia moderno, falava das coisas de seu tempo e lugar, indagando questões nacionais. Contudo, o discurso cênico do Stagium revelava todas essas questões em língua de balé clássico (tradição).

publicitário, terminou por levar a modernidade ao poder; e junto com ele um grupo político autodenominado de “geração das mudanças”.²

Foi durante o governo “geração das mudanças” que os profissionais da Dança no Ceará deram início a um longo processo de discussão, articulação e mobilização em favor da construção de uma política cultural para a Dança no Estado, culminando com a criação do Colégio de Dança do Ceará. Todo esse processo contribuiu para a produção de modos de subjetividade singulares.³

No poder, o grupo “geração das mudanças” incluiu em seus quadros alguns políticos influentes, entre eles Ciro Gomes, que se tornou líder do governo na Assembleia Legislativa e posteriormente, após a vitória de Tasso Jereissati em 1986, foi eleito prefeito de Fortaleza nas eleições de 1988 e governador do Estado em 1990 – bem como o retorno de Tasso em 1994 e em 1998.

De acordo com Alexandre Barbalho (2000), se os “governos das mudanças”, Tasso-Ciro-Tasso, não trouxeram alterações radicais na administração pública estadual, mantiveram uma imagem e popularidade

2 As eleições de 1986 marcaram o início de um novo ciclo político no Ceará, com a ascensão ao poder de um grupo de empresários ligados ao Centro Industrial Cearense (CIC). “O início de tudo remonta aos jovens empresários que assumem em 1978 a direção do CIC. A partir daquele momento, iniciam uma atuação que transformará o CIC de órgão técnico num importante fórum de discussão sobre questões sociais, econômicas e políticas, convidando debatedores de renome, muitos de oposição ao regime militar (Celso Furtado, D. Hélder Câmara, Henfil, entre outros) para discutir temas de interesse regional e nacional. As promoções do CIC ganham uma ampla cobertura na imprensa local e nacional, projetando os empresários cearenses para além das fronteiras do Estado. Com o passar do tempo, o grupo do CIC vai assumindo posições cada vez mais políticas. Em 1984, engaja-se na campanha pelas diretas-já e depois no movimento pró-candidatura de Tancredo Neves, até lançar um candidato próprio ao governo do Estado nas eleições de 1986: Tasso Jereissati, que foi presidente do CIC entre 1981-1983. (BARBALHO, 2000)

3 O termo singularização é usado por Guattari para designar os processos disruptores no campo da produção do desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc. Guattari chama a atenção para a importância política de tais processos, entre os quais se situariam os movimentos sociais, as minorias – enfim, os desvios de toda espécie. Outros termos designam os mesmos processos: autonomização, minorização, revolução molecular, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 45)

interna e externa ao Estado extremamente positiva, atraindo a atenção, em todo país, de políticos, jornalistas, intelectuais, empresários, etc. A razão disso, segundo Barbalho, esteve ligada aos avanços alcançados nas finanças públicas e na industrialização, mas também em algumas áreas sociais, como saúde, educação e cultura, junto com um forte investimento publicitário. Contudo, nesse contexto, o setor cultural ocupou um lugar privilegiado. Nas palavras de Alexandre Barbalho (2000): “Lugar da produção simbólica por excelência, (o setor cultural) vem recebendo investimentos nunca antes vistos na história das relações entre Estado e cultura no Ceará”.

Em 1990, com o governo Ciro Gomes, Barbalho salienta que a Secretaria de Cultura (Secult) passa a receber uma atenção ainda maior, sobretudo por assumir um lugar de destaque na forte política de propaganda adotada pelo governo estadual. A atmosfera dos anos de 1990 era de transformação. “Modernizar” tornou-se a palavra de ordem do Estado.

No governo Ciro Gomes, o publicitário Paulo Linhares – um dos responsáveis pelas campanhas vitoriosas de Maria Luiza pelo Partido do Trabalhador (PT) para prefeitura de Fortaleza e de Ciro para prefeito e governo – assume a Secretaria da Cultura (Secult) e o discurso da “modernização” do governo. Assim, ergue-se em Fortaleza um imenso e sofisticado centro cultural, o Dragão do Mar.

A atuação de Paulo Linhares é marcada pelo forte investimento em propaganda e publicidade dos eventos promovidos pela Secult. Aliás, ela passa a ser a secretaria que mais produz material de divulgação e que mais anuncia em revistas, jornais e televisão. E a que mais recebe cobertura da mídia nacional. O respaldo que Paulo Linhares alcança entre os gestores estaduais é tanto que torna-se o único secretário da administração Ciro que permanece na equipe de Tasso quando este volta ao governo, em 1994. Nesta segunda gestão é criada a Lei Jereissati de Incentivo à Cultura que passa a financiar indiretamente a Secult e o Instituto Dragão do Mar da Indústria de Audiovisual. O maior investimento do governo no setor aponta para uma crescente sensibilização do papel

estratégico da cultura. E o uso da publicidade e a proposta de políticas culturais de impacto na mídia, como a implantação de um pólo audiovisual e a construção de um moderno centro cultural, são os elementos norteadores da atuação da Secult em busca de promover o ‘projeto mudancista’ no setor. (BARBALHO, 2000)

Pode-se dizer que foi confrontando-se com as propostas da Secretaria da Cultura (Secult) no “governo das mudanças” – cujo papel estratégico centrava-se na midiaticização e industrialização da cultura, sobretudo com a implantação “da indústria audiovisual do Ceará”, que tinha como objetivo viabilizar uma política audiovisual colocando “[...] a produção e os profissionais do Ceará nos mercados nacional e internacional, com condições objetivas de competição, garantindo retornos financeiros concretos” (BARBALHO, 2000) – que os profissionais de Dança, se vendo completamente ausentes desse complexo industrial, se reconheceram como ponto de ruptura e como foco de resistência política; produzindo, assim, algo que não existia na Dança, em sua singularidade; modos de pensamentos e sensibilidades que a fazem acontecer.

Em uma matéria no jornal *O Povo*, de 19 de julho de 1996, diz que a partir do dia 7 de agosto de 1996, teve início, “no Estado, uma experiência pioneira no setor cultural: o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará”. Criado com o objetivo “de formar pessoal qualificado para trabalhar nas áreas de entretenimento, lazer e cultura”, o Instituto, dirigido, na ocasião, pelo cineasta Maurice Capovilla, começou com a implantação de dois centros: o Centro de Dramaturgia, com cursos de capacitação para roteiristas, dramaturgos e produtores para televisão, cinema, vídeo, teatro, publicidade e rádio, dirigido pelo cineasta Orlando Senna, e o Centro de Design, capacitando mão de obra para o mercado de design industrial e artesanal, dirigido por Eduardo Barroso Neto.

Eu assumi o Instituto três anos depois do Instituto já existir, em função de um racha político, né? Mas o que eu posso dizer é o seguinte: o Instituto surgiu dentro de um projeto de audiovisual. Na realidade, a dança não estava dentro disso. Um projeto em cima do pólo

de cinema, junto com o Centro Dragão do Mar. Quer dizer, o projeto do Centro Dragão do Mar, ele teria um tripé que seria a produção, a difusão e a formação. O Instituto seria um dos pés. Seria a parte de formação. Isso, numa formação é...

Profissionalizante... Nada voltado pra graduação ou qualquer coisa nesse sentido, mas numa tentativa de formação de técnicos, especialistas no audiovisual. Especialistas no audiovisual que possibilitasse a produção de cinema no Ceará. Essa foi a questão básica. Vieram pessoas de fora e com isso entrava o teatro, pela formação de atores, direção de atores, de câmara, essa coisa toda. O designer, para trabalhar a direção de arte e a direção de audiovisual junto com a dramaturgia, que era a parte de roteiro, toda a parte literária voltada pra parte de formação de roteiristas nesse processo.⁴

De acordo com Alexandre Barbalho, somente nos dois primeiros anos, 1996 e 1997, o Instituto capacitou cerca de 5.000 profissionais nas diversas áreas da atividade cultural: artes plásticas, cinema e vídeo, design, artesanato e artes cênicas (teatro). Na área específica de cinema e vídeo foram 1.038 alunos em um programa que capacitou profissionais para as atividades técnicas de produção: câmara, iluminador, cenógrafo, maquiador, editor etc. Já o Centro de Estudos de Dramaturgia, formando roteiristas, lançou no mercado de trabalho, no segundo semestre de 1997, a primeira turma de 30 roteiristas. Nas listas de longas-metragens produzidos no Ceará, após a implantação da indústria do audiovisual, contabiliza-se um total de 17 produções, além de quatro curtas-metragens.

Com efeito, houve um forte investimento do Estado na cultura com o “governo das mudanças”, sobretudo a partir de 1990. Contudo, todo esse investimento, em nenhum momento abarcou qualquer atividade relacionada especificamente à Dança. Embora sob a égide do mercado, o setor artístico-cultural ganhou forças com a criação do Instituto Dragão do Mar e a Dança, ao contrário das artes plásticas, cinema, vídeo, teatro – todas as

4 Silas de Paula, diretor do Instituto Dragão do Mar, a partir de meados do ano de 1999, em entrevista no dia 04 de setembro de 2002.

áreas contempladas pelo Instituto – viu-se completamente ausente desse processo.

Certamente, esse descaso levaria a Dança no Ceará a acreditar estar envolta em um déficit de vontade, uma certa má vontade, fato que poderia conduzi-la, indubitavelmente, a não mais acreditar no possível, e consequentemente a perder o gosto e a vontade de realizá-lo – o que não deixa de ser característico da época moderna, conforme ressalta Zourabichvili (2000, p. 349): “O nada de vontade é um fato moderno. Nietzsche já o diagnosticava, nele designando o ponto sem retorno do niilismo e a oportunidade de uma reviravolta”. Foi exatamente nesse ponto que a Dança optou pela reviravolta.

Que reviravolta seria essa? Lapoujade (2002, p. 81-89) nos lembra que o corpo moderno é um “corpo que não agüenta mais”, porém que revela um aspecto profundo: sua potência de resistir, sua resistência ao cansaço e ao sofrimento. Tal resistência também encontra em Launay um paralelo. Segunda ela, a Dança que atravessa a vida moderna acontece quando o bailarino fabrica para si uma corporeidade porosa, “[...] um corpo condutor das energias e das intensidades dissimuladas da época, um corpo-resistência”. (LAUNAY, 1999, p. 80) E José Gil (1988, p. 77) afirma: “o que quer que seja, me parece que pelo próprio fato de que a dança só pode viver de energia e produzindo energia no corpo, ela habita um ponto de resistência”.

A reviravolta na Dança cearense após a criação do Instituto Dragão do Mar, parece ter sido acionada pela resistência – algo que ao mesmo tempo em que é sufocado na modernidade, o coloca em ação. Não queremos com isso dizer que havia um centro de comando, a modernidade, mediado por polaridades opostas (resistir ou não resistir). Trata-se mais de posicionamentos flutuantes, traçados de conflitualidade, uma geometria do atrito. À Dança, coube criar novos instrumentos, acionando a difusão de comportamentos resistentes e singulares: a I Bienal de Dança do Ceará, em 1997, foi um desses instrumentos.

TEMPO E RESISTÊNCIA: SEGUNDO MOVIMENTO

No dia 15 de outubro de 1997, a jornalista Ana Cláudia Peres escreveu o seguinte texto no caderno Vida & Arte do jornal *O Povo*:

Enfim. A dança salta da malfadada situação de prima pobre das artes no Ceará para seu verdadeiro posto: o de filha pródiga. Começa hoje e se estende até o próximo domingo a I Bienal de Dança do Estado, [...] que surge como um dos importantes eventos da área no País. Não apenas pelo que representa em forma de espetáculo, mas pelos profissionais que reúne em torno de conferências, workshops e do fórum de debates.

Embora o esforço de toda a classe para criar esse acontecimento, a I Bienal de Dança do Ceará surgiu da iniciativa conjunta de três pessoas, cuja passagem pela dança, como bailarinos, foi muita curta – tanto assim que eles se autodenominaram um grupo de “apaixonados pela Dança”, em edição de 12 de outubro de 1997 do jornal *O Povo*, e não de bailarinos. Davi Linhares, Fernanda Cavalcante e Oziel Gomes, mais que dançar, queriam ver a Dança acontecer no Ceará; e foi com esse intuito que juntos uniram forças em torno desse desejo. Contudo, dos três, somente Davi Linhares prosseguiu nas bienais posteriores.

Davi Linhares, irmão do bailarino Linhares Júnior e do então secretário da cultura Paulo Linhares, numa tentativa de ressaltar o marco da primeira edição em 1997, salientou que a I Bienal conseguiu de fato mexer com os setores culturais da cidade e “*sem dúvida deu o ponta pé inicial para se pensar em criar uma política de dança no Estado*”.⁵ Além dos espetáculos de Dança, houve ainda uma conferência com Fernando Bicudo, diretor do Theatro Arthur Azevedo, cujo tema denominava-se “O resgate da linguagem do corpo no Brasil e a cultura como fator de desenvolvimento econômico”, uma conferência com Yves Lormeau sobre “A contemporaneidade na Dança”, e uma conferência com Emílio Kalil sobre “A produção na Dança”.

5 Entrevista com Davi Linhares no dia 22 de novembro de 2002.

Entretanto e apesar da repercussão desses espetáculos, *workshops* e conferências, o que realmente marcou a I Bienal foi um fórum de discussão, cujo tema, “Formação e política de Dança no estado do Ceará”, já deixava claro o compromisso da Bienal com o desenvolvimento da Dança de uma forma mais ampla, promovendo a articulação dos profissionais da área em torno da abertura de um novo campo de possíveis.

Nossa meta nunca foi realizar um evento estanque, como algo com começo e fim. O objetivo sempre foi mais amplo. A gente queria e a gente quer fortalecer a profissão do bailarino no Ceará, a articulação entre eles. A gente procura contribuir para criar um circuito de dança contemporânea em Fortaleza. Criar espaço pra discutir, refletir, inventar. A gente procura o intercâmbio com artistas, professores e pesquisadores, a formação, produção e a circulação da dança no Estado, a troca experiências, enfim...

*Não tem nada a ver com um evento de dança que ocorre de dois em dois anos. A Bienal não pára entre um ano e outro, ela continua e vai indo o tempo todo junto com a dança cearense, porque a Bienal muda a dança no Estado e a dança no Estado muda a Bienal. Isso é importante.*⁶

Para compor a mesa de debates, o fórum contou com a presença de Maninha Moraes, na época diretora do Teatro José de Alencar (TJA), Mônica Luiza, da Associação das Academias de Dança do Ceará, que na ocasião estava substituindo Hugo Bianchi, Jimena Marques, curadora da I Bienal, o bailarino Flávio Sampaio, Fernando Bicudo, Maurice Capovilla, diretor do Instituto Dragão do Mar na época, a atriz e presidente da Fundação Amigos do TJA, Fernanda Quinderé, e a coordenadora dos debates, Rejane Reinaldo – diretora artística do TJA no período. Na plateia, segundo reportagem do jornal *O Povo* do dia 21 de outubro de 1997, estavam os bailarinos Claudia Trajano e Sergio Ulhoa, participantes da I Bienal, o ator e diretor Fernando Piencó, do Bureau de Artes Cênicas, a bailarina e coreógrafa Andréa Bardawil, do grupo Andanças, o bailarino

6 Entrevista com Davi Linhares no dia 22 de novembro de 2002.

cearense Chico Timbó, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outros. Com efeito, o fórum possibilitou o encontro da classe de dança com representantes importantes do setor político-cultural do Estado.

Maninha Moraes reconheceu que a Secult (Secretaria da Cultura do Estado) estava devendo neste segmento, a dança, e afirmou o compromisso que a Secretaria tem como parceira dos artistas: ‘A Secult objetiva, com este fórum, discutir e nortear uma política para área de dança.’E reafirmou: esta atitude tem que partir dos próprios bailarinos, descartando qualquer paternalismo estatal.

Certamente, “nortear uma política para a área da Dança” sempre foi uma iniciativa muito mais dos profissionais da Dança do que dos representantes da Secretaria da Cultura do Estado ou do Município. Tanto assim que o jargão “prima pobre das artes” é constantemente citado quando se trata da questão política cultural e Dança. Movida por tal constatação, a pesquisadora Cássia Navas chegou até a escrever um texto, publicado na revista *Marketing Cultural*, em outubro de 1999, em que logo nas duas primeiras frases ela ressalta esse dado: “A cada vez que se discutem formas de apoio à cultura é interessante notar o quanto repetidamente escutamos que a dança é a prima pobre das artes”.

Em Fortaleza não foi diferente. Durante a I Bienal e um ano após, 1998 – sobretudo quando o tema era política cultural e dança – o jargão “prima pobre das artes” foi constante nos jornais da cidade. Somente no Jornal *O Povo* podemos constatar a citação em três textos jornalísticos com essa abordagem: o do dia 12 de outubro de 1997, 15 de outubro de 1997 e 16 de novembro de 1998 – todos no caderno *Vida & Arte*.

Pois bem, a “prima pobre das artes” há muito já havia descartado a ideia de um “paternalismo estatal”, enunciado por Maninha Moraes durante o fórum de discussão. Portanto, o que chamou atenção dos profissionais da Dança foi o fato de Maninha Moraes reconhecer que a Secult “estava em falta com a Dança”, assim como o então diretor do Instituto Dragão do Mar, Maurice Capovilla, declarou a ausência da Dança em seu

setor – conforme reportagem do *O Povo*, em 21 de novembro de 1997. Para os profissionais da Dança, não se tratava de algo em falta. Eles não estavam buscando a realização de um possível, de um projeto na área da Dança, como algo ausente na política cultural do Estado.

*A gente não queria sair daquele fórum com um projeto na área da dança possível de ser realizado em poucos dias pela Secult ou pelo Instituto Dragão do Mar. Para nós, não era isso. Não era só existir a dança. A gente precisava criar a existência dela. Isso é outra coisa. É um processo dinâmico, que leva tempo... Por isso que eu digo que a primeira Bienal foi a atualização de algo que estava em processo e que vai continuar... algo como um acontecimento mesmo.*⁷

Segundo Deleuze, o acontecimento não é o que acontece (acidente), “[...] ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera”. (DELEUZE, 1974, p. 152) Daí José Gil dizer que o acontecimento não mostra como se forma o sentido, mas como ele deriva de um estado de coisas. (GIL, 2002, p. 134) “Não perguntamos pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido”; e o sentido “[...] não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações”. (DELEUZE, 1974, p. 89) Com efeito, o acontecimento instala-se diretamente no tempo; e “[...] por mais breve e instantâneo que seja, se prolonga”. (DELEUZE, 1992, p. 198)

Quando Davi Linhares diz que a Bienal não é um evento realizado de dois em dois anos, com um começo e um fim, ele fala de algo aquém do tempo. Algo que não é visível e que se prolonga – muito próximo da “imagem virtual” designada por Peter Pál Pelbart (1999, p. 71): “[...] essas imagens são ditas virtuais na medida em que a brevidade as mantém sob um princípio de incerteza ou de indeterminação”. As Bienais geralmente ocorrem por um período de pouco mais de uma semana. Contudo, essa brevidade se mantém porque deixa vestígios. Após elas acontecerem, novas forças se

7 Entrevista com Andréa Bardawil em 7 de dezembro de 2001.

conectam, transformando e agenciando a dança no Ceará – uma mutação que não se encontra no plano do visível e do determinado.

Nesse sentido, parece que a I Bienal foi uma atualização de forças (virtuais) que já vinham se conectando e pedindo passagem. Ao mesmo tempo, tanto ela como as outras bienais nos anos seguintes deixam vestígios que contêm forças em vias de atualização – como foi o caso da criação da Comissão de Dança do Ceará, fruto da I Bienal. “*A I Bienal de Dança do Estado do Ceará pode ser considerada uma virada de página decisiva na história da dança em nosso Estado. E foi a grande responsável por mais um passo importante: a formação da Comissão de Dança do Ceará*”.⁸

TEMPO E RESISTÊNCIA: TERCEIRO MOVIMENTO

Zourabichvili (2000, p. 335), tomando como referência Deleuze, diz que “[...] o possível chega pelo acontecimento, e não o inverso”. De acordo com ele, em um polo, o possível é o que pode acontecer, efetiva ou logicamente. Solicita-se a não-resignação porque a situação é cheia de possibilidades e porque ainda não se tentou tudo: aposta-se, então, em uma alternativa atual. No outro polo, citando Deleuze, quanto ao possível, você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível é criar o possível.

Com essas palavras, Deleuze inverte a relação habitual entre o possível e o acontecimento. O possível não é o que pode acontecer. Ele chega pelo acontecimento. Ao contrário de esgotar o possível – como bem poderia querer os profissionais da Dança após a realização do fórum de discussão durante a I Bienal: “fazer existir a Dança”, realizar um projeto na área da Dança – trata-se de criar o possível. Daí as palavras de Bardawil: “Não era só existir a Dança. A gente precisava criar a existência dela. Isso é outra coisa”.

A I Bienal de Dança do Ceará, como um acontecimento, abriu um novo campo de possíveis para os profissionais da Dança. Contudo, não

8 Entrevista com Andréa Bardawil em 7 de dezembro de 2001.

na lógica de uma esperança, de uma expectativa de realização. Mas, de uma maneira mais profunda, naquilo que a Dança cearense tinha de concreto: sua própria existência – sua aptidão para afetar e ser afetada.

Com o fórum de discussão, as condições começaram a se estabelecer para que a existência da Dança mudasse no Ceará. Mas para isso era necessário criar um agenciamento coletivo, que respondesse à nova possibilidade de existência da Dança cearense, ela própria criada pelo acontecimento – a I Bienal. Nesse horizonte, nasceu a Comissão de Dança do Ceará, conforme apontado na edição de 16 de novembro de 1998 do jornal *O Povo*.

Bem poucos testemunharam. Mas a I Bienal de Dança do Estado do Ceará deu cria. Nascida na esteira do evento, em novembro do ano passado, a Comissão de Dança do Ceará completa um ano de trabalho encorpada, gozando de representatividade e força política: hoje, 23 grupos e/ou academias reúnem-se todas as quintas-feiras para trocar experiências e discutir projetos específicos que prometem sair do papel a partir de articulações nos âmbitos municipais, estadual e federal. Autônoma, a iniciativa cearense vem somar-se a organizações civis afins, como o Comitê Carioca de Dança, o Fórum Paulista de Dança e o Comitê Catarinense de Dança. A caçula já surpreende: ‘A comissão do Ceará nos envia relatórios periodicamente, apresenta soluções concretas para os problemas, é persistente e coerente nas idéias. Trata-se de uma vitalidade única no cenário nacional da dança. E o que é mais importante: não surge de cima para baixo, mas de forma espontânea, sem vínculos governamentais’, respalda o coordenador de dança da Funarte, Alfredo Moreira.

A Comissão de Dança do Ceará tinha uma “vitalidade única no cenário nacional” sobretudo porque, arriscamos dizer, os profissionais da Dança só podiam responder ao acontecimento, a I Bienal de Dança, criando uma nova existência para a Dança. Em 1997, a Dança cênica cearense não vivia apenas às voltas com problemas políticos, como o apoio à criação de uma companhia de Dança estável, dando condições aos bailarinos para viver de

seu trabalho, com um salário mensal – situação contrária ao que já ocorria, há muitos anos, em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Salvador etc., lugares onde mesmo com alguns questionamentos a respeito de companhias de Dança subvencionadas pelo governo, há pelo menos, com o fato de elas existirem, a possibilidade do emprego, o que, naturalmente, incentiva o bailarino a continuar dançando – ou problemas políticos como o apoio a grupos de Dança já existentes em Fortaleza; apoio a formação de plateia; apoio a formação de pesquisadores e críticos de Dança; etc.

As questões que a dança cearense enfrentava diziam respeito à própria existência dela mesma no Ceará. Daí Flavio Sampaio dizer que ao longo das reuniões da Comissão de Dança, chegaram ao consenso de que “[...] é preciso primeiro formar bem para depois pensar em viabilizar uma companhia que represente e execute bem o trabalho”. (O POVO, 16.11.1998) Andréa Bardawil chegou a enfatizar que a I Bienal veio “suprir a maior lacuna que existe na Dança cearense Hoje” – ou seja, naquele ano de 1997 – que, segunda ela, era “a falta de pesquisa, de criatividade e de linguagem próprias”. (O POVO, 12.11.1997) Quer dizer, questões que extrapolam os problemas políticos, envolvendo aspectos estéticos da Dança.

Um outro dado possível de diferenciar a Comissão de Dança do Ceará das outras organizações – o Comitê Carioca de Dança, o Fórum Paulista de Dança e o Comitê Catarinense de Dança – o que provavelmente reverbera no que o coordenador de Dança da Funarte, naquele período, Alfredo Moreira, chamou de “vitalidade única no cenário nacional”, diz respeito à singularidade de como a Comissão do Ceará foi criada diante do momento em que se encontrava a situação da Dança cênica no Brasil.

Em 1997, a dança no Brasil viveu momentos de turbulência, sobretudo depois que o então ministro da cultura, Francisco Weffort, declarou, em São Paulo – por ocasião da II Mostra Nacional Confort em Dança,⁹

9 O Confort em Dança teve início em 1996, em São Paulo, e finalizou em 1997. Idealizado pela jornalista Ana Francisca Ponzio, única curadora da mostra, o Confort tinha como proposta reunir nomes importantes da dança contemporânea nacional, oferecendo um panorama das tendências atuais dos criadores no Brasil.

que ocorreu simultaneamente a I Bienal de Dança do Ceará – a falta de organização da classe como motivo principal da ausência de incentivos e oportunidades para a Dança. A partir daí os bailarinos, coreógrafos, educadores, pesquisadores e críticos de Dança passaram a se reunir em assembleias e comitês. Nas palavras de Máira Spanghero (1998):

A história começou a pegar fogo em outubro de 1997, na 2ª Mostra Nacional Confort em Dança, realizada em São Paulo. Durante uma reunião, os participantes ouviram da boca do ministro da Cultura, Francisco Weffort, a seguinte frase: ‘A dança quer dinheiro? Então organizem-se!’. Estava dado o estopim. O Fórum Paulista de Dança foi o primeiro a se organizar. Em seguida vieram o Comitê Carioca de Dança, a Comissão de Dança do Ceará e o Comitê Catarinense. Além destes, os Estados do Paraná, Rio Grande do Sul e Minas Gerais organizam movimentos semelhantes.

Contudo, enquanto as outras organizações foram criadas como consequência causal da interferência do ministro Francisco Weffort, a Comissão do Ceará teve início sem o conhecimento desse fato, conforme as palavras de Bardawil: *“só muito depois, quando o Alfredo Moreira esteve aqui em Fortaleza, é que nós ficamos sabendo desse papo do ministro no Confort. Quando a gente soube, a Comissão já estava trabalhando há muito tempo”*.¹⁰

Isso nos leva a crer que enquanto as outras organizações se formaram a partir de uma situação dada – como se esgotar o possível fosse a espécie de expressão que os mobilizava, que os tornava esperançosos quanto a um futuro positivo para a Dança cênica nacional, mais voltada a um possível que pode acontecer e não que chega pelo acontecimento – a Comissão de Dança do Ceará foi criada numa outra ordem, ou seja, na ordem de um acontecimento livre de “causalidade normativa”, penetrada por uma certa sensibilidade do tempo – um fenômeno de vidência, conforme Deleuze.

10 Entrevista com Andréa Bardawil em 7 de dezembro de 2001.

O vidente ou visionário, segundo Deleuze, não é aquele que antevê o futuro; ao contrário, ele não vê ou não prevê, para si, nenhum futuro. O vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva. A abertura de um novo campo de possíveis está ligada a estas novas condições de percepção: o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente. (ZOURABICHVILI, 2000, p. 340)

Em 1997, o corpo do bailarino, em várias cidades brasileiras, já refletia em cena as novas relações com o tempo, a complexidade, a cultura tecnológica. Em Fortaleza, a Dança estava iniciando-se nessa abordagem. Contudo, procurava o real nos seus interstícios e intervalos, nos movimentos ínfimos que a atravessavam e que as suas fraturas libertavam. O que a Dança refletia ainda não se apresentava como produto cênico, mas já estava vibrando, pulsando, pedindo passagem nos corpos dos bailarinos cearenses. Neles, um campo de forças, atravessado por mil correntes, tensões, movimentos, buscava um ponto de apoio. Esse processo mutacional foi impulsionado por ocasião da I Bienal de Dança do Ceará, cuja programação contou com um fórum de discussão, que atualizou a criação da Comissão de Dança do Ceará – lugar onde partiu todo o movimento para a existência do Colégio de Dança do Ceará.

No dia 16 de novembro de 1998, uma matéria jornalística no *O Povo*, escrita pela repórter Ethel de Paula – cujo jargão “prima pobre das artes” aparece em dois momentos¹¹ – já anunciava um novo rumo para a Dança no Ceará. O título da matéria, “A vez da Dança”, junto com uma foto de vários bailarinos nas escadarias do TJA, pontuava aquele momento na

11 Em um dos momentos, o título “Prima Pobre” aparece na forma de uma pequena nota. A nota diz o seguinte: “De acordo com o mapa de distribuição de renda da Funarte referente a 1997 a dança vem bem atrás do teatro quanto a investimento: foram três projetos contemplados em dança contra 18 de teatro e um de ópera. Em espécie, significa que o teatro recebeu R\$ 1.431.217,05, enquanto à dança coube R\$ 261.904,15. O diretor do Departamento de Artes Cênicas da Funarte, Humberto Braga, diz que a proporção este ano é bem mais equilibrada. Só que não tinha os dados gerais na ponta do lápis”. (O POVO, 16.11.1998)

Dança cearense. Um momento que, segundo Bardawil,¹² “era desesperador”, sobretudo porque o tempo parecia não mover-se, entretanto um turbilhão de desejos o povoava.

No final de 1998, a Comissão de Dança já estava há um ano em discussões, debates, palestras e encontros semanais. Mapeada a prioridade em cursos de formação para professores, bailarinos e coreógrafos no Ceará, o ato de criação de um Colégio de Dança – assim como existia o Colégio de Direção Teatral, ligado ao Instituto Dragão do Mar – passou a ser objeto de efetuação, inseparável, desde então, de uma atualização.

A criação da Comissão de Dança foi a constatação de que os bailarinos não só foram capazes de formar agenciamentos coletivos, eles afirmaram o desejo pela mutação na Dança cearense. Ao que parece, não há retorno nesse processo, por mais imprevisível que seja.

O surgimento do Colégio de Dança resultou de uma luta que permeou um ano inteiro. Estabeleceu-se uma comunicação, que era mantida quase que semanalmente, entre Ministério da Cultura, Secretaria da Cultura, Funarte e outros órgãos – fosse através de abaixo-assinado, fax, cartas, relatório, fosse através de telefonemas ou manifestações públicas na mídia. Mesmo com várias respostas negativas, a reivindicação continuou até a efetivação do Colégio. Então, foi todo um processo... Desde da I Bienal a gente vivia esse processo... Um processo que era imprevisível, difícil... Mas que tinha que acontecer.¹³

Certamente, a Dança no Ceará ganhou uma dimensão tal com a implantação do Colégio de Dança, que até mesmo a crítica de dança do Jornal *O Estado de São Paulo*, Helena Katz, em edição de 11 de setembro de 2000, teve que dedicar um longo texto sobre ela, cujo título já deixava claro sua relevância tanto para o Estado quanto para o país: “Ceará insere sua dança no mapa da criação do País”.

12 Entrevista com Andréa Bardawil em 7 de dezembro de 2001.

13 Entrevista com Andréa Bardawil em 7 de dezembro de 2001.

Além dessa visibilidade, há um aspecto preeminente no modo de pensar e tratar as políticas atuais: todo o processo de construção do Colégio de Dança partiu da mobilização dos próprios profissionais da Dança no Estado. A Dança passou de fato a compor o quadro das ações políticas para a área da cultura; mais ainda: é uma das áreas artísticas no Ceará que permanece muito forte politicamente. E isso num curto período de tempo e de uma forma espantosa: saindo da mais completa letargia, movida pelas academias durante mais de cinco décadas, para um intenso poder de conexão, em pouco mais de quatro anos.

É nesse sentido que ao ser indagado, no ano de 2002, sobre os rumos da Dança perante o novo Governo no Ceará, já que estava próximo às eleições, Nilton Almeida, então secretário de cultura do estado durante e implantação do Colégio de Dança, respondeu da seguinte forma:

Eu acho que a dança talvez seja um dos segmentos mais organizados. [...] Eu creio que quem quer que seja (no novo Governo) tem que dar continuidade. Não acredito que esse processo (organização política dos profissionais em torno do Colégio de Dança) possa ser estagnado. É um processo que surgiu de uma mobilização, uma articulação, o que fortalece as políticas implementadas. Essas políticas (que possibilitaram a implantação do Colégio de Dança) não foram tratadas de cima para baixo. Elas tiveram um caráter ascendente. As pessoas discutiram, refletiram, viram as consequências, os resultados, discutiram até como aprimorarem... Então, não são políticas autoritárias, são políticas com caráter democrático. Então, quem quer que ganhe (as eleições) vai ter que respeitar esse processo. Ele tem que ser respeitado.¹⁴

Hoje, 20 anos depois desse processo de mobilização da dança no estado do Ceará, que tem a I Bienal como referência, o contexto é outro. De toda forma, possível de afirmar que a Dança inventa maneiras de não fazer fazendo, de fazer sem fazer, ou de fazer de outra maneira, revertendo o seu sentido. Ela explora suas próprias motivações, interroga-se, articula-se a outros movimentos artísticos, engaja-se numa reflexão em torno

14 Nilton Almeida em entrevista no dia 24 de setembro de 2002.

de sua própria história, cria maneiras de ver o mundo e revelar-se em sua lógica coreográfica. Trata-se de um percurso de intensidades que, longe de equivalerem, ocasionam uma avaliação permanente. Daí a resistência. Contudo, um resistir que não designa uma capacidade de suportar; tampouco capacidade de conter. A Dança, para resistir, deve de alguma maneira resistir a si mesma. Ou seja, resistir a essa capacidade de pensar-se que lhe é necessária para pôr em cena experiências cognitivas e afetivas.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura nos “governos das mudanças*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO EM MANAUS, 23., 2000, Manaus. *Anais...* Manaus: Intercom, 2000. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e277cb4cc80efacce490bf38f5237716.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Estudos).

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS).

GIL, José. Le corps abstrait. *La danse naissance d’un mouvement de pensée ou le complexe Cunningham*. Paris: Armand Colin, 1988. p. 71-77.

GIL, José. O corpo paradoxal. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto; Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002. p. 131-147.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel. (Org.). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto; Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002. p. 81-89.

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

PAULA, Ethel de. A vez da dança. *O Povo*, Fortaleza, 16 nov. 1998.

PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. In: GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel. (Org). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto; Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002. p. 63-74.

SPANGHERO, Maíra. Bailarino Cidadão. Anexo, 21 de novembro de 1998. Disponível em: <<http://an.uol.com.br/1998/nov/21/oane.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2002.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Brasil e França: do acordo cinematográfico de 1969 ao audiovisual de 2017

Belisa Figueiró

INTRODUÇÃO

A internacionalização da cinematografia brasileira não é uma realidade recente, embora nos últimos anos a coprodução internacional tenha se tornado mais viável, especialmente por conta das políticas públicas implementadas pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), despertando o interesse de produtores estrangeiros em colaborar com os brasileiros e possibilitando a realização de uma quantidade muito maior de novas produções.

Dentre os países que realizaram coproduções com o Brasil, desde a década de 1950, a França é um dos que estiveram mais próximos, especialmente depois do lançamento de *Orfeu negro*, que é uma coprodução majoritária francesa com participações menores do Brasil e da Itália, e cuja obra recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960.

Os dados recentes da Ancine mostram que, de 2005 a 2014, foram realizadas 82 coproduções internacionais com 24 países. A França teve alguma colaboração em 16 delas e aparece como o segundo país que mais

coproduziu com o Brasil, ao lado da Argentina, e atrás apenas de Portugal (25 filmes). Em seguida, aparecem Espanha (com 15 longas-metragens), Alemanha (09), Chile (07), Estados Unidos (06), Inglaterra (05), Uruguai (04) e México (03).

No âmbito da minha pesquisa de mestrado (ver FIGUEIRÓ, 2017), foram analisadas as coproduções franco-brasileiras oficialmente canceladas pelos dois institutos nacionais: a Ancine, no Brasil; e o Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), na França. Ao longo desse levantamento, encontramos 14 coproduções – nas quais o Brasil é o sócio majoritário – lançadas nas salas de cinema da França desde o fim da Embrafilme, em 1990, e até o ano de 2014, o qual marca os primeiros cinco anos de atuação do Prêmio de Apoio à Distribuição do Programa Cinema do Brasil. Esse fundo foi criado para dar suporte aos distribuidores estrangeiros interessados em lançar filmes brasileiros em seus territórios, inclusive na França.

Para este artigo, priorizaremos a aproximação histórica entre o Brasil e a França, examinando o contexto da assinatura do primeiro acordo oficial de coprodução cinematográfica entre os dois países, em 1969, e os seus desdobramentos. Em seguida, analisaremos o texto do acordo que foi ratificado em 2010, avaliando o ambiente político-cinematográfico que resultou nesse novo documento, quais eram as expectativas das autoridades cinematográficas para esta nova regulamentação, as modificações de fato acordadas, alcançando a abrangência do novo acordo audiovisual que deverá entrar em vigor nos próximos anos.

OS PASSOS INICIAIS COM *ORFEU NEGRO*

Embora o primeiro acordo oficial de coprodução tenha sido assinado somente em 1969, desde o final dos anos 1950, o cinema já aproximava os realizadores do Brasil e da França. Para vários pesquisadores, o filme que mais colaborou para que o Brasil passasse a ganhar cores e sons no imaginário francês foi *Orfeu negro* – lançado naquele país em 1959, com público de 3.690.517 espectadores, de acordo com os dados do CNC –, e

que pode ser considerado como o princípio de uma frutífera aliança que se estabeleceu nas décadas posteriores.

O longa-metragem faz uma releitura do personagem mitológico Orfeu em pleno carnaval carioca e é uma adaptação da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, tendo sido rodado no Brasil com quase todo o elenco brasileiro, inclusive o protagonista Breno Mello. Com direção do francês Marcel Camus, a coprodução ficou por conta da francesa Dispatfilm, da italiana Gemma Cinematografica, e da brasileira Tupan Filmes. Na equipe técnica, porém, predominam os franceses.¹

Como elemento essencial que deu início à internacionalização da obra, podemos destacar a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1959, quando também competiram ao mesmo troféu filmes como *Os incompreendidos/Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959); *Hiroshima, meu amor/Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959); e *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959); que se tornariam clássicos do cinema de autor. Em 1960, *Orfeu negro* também ganhou o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

Por esses e outros aspectos, a pesquisadora francesa Anaïs Fléchet (2009, p. 45) aponta *Orfeu negro* como “um marco na história da divulgação da cultura brasileira no mundo”.

No meio cinematográfico, [*Orfeu negro*] suscitou um interesse novo pelo Brasil, um país até então pouco conhecido pelos espectadores europeus e norte-americanos. [...] O sucesso comercial deu origem a uma onda de filmes musicais franco-brasileiros no início da década de 1960. O próprio Marcel Camus realizou *Os bandeirantes*, em 1960. (FLÉCHET, 2009, p. 46)

Segundo Anaïs Fléchet, “*Orfeu negro* constitui uma versão cinematográfica do discurso sobre o Brasil, desenvolvido na França durante os anos 1950”, e “[...] anunciou uma mudança de paradigma nas relações culturais entre os dois países”, uma vez que, antes dos anos 1960, “[...] pou-

1 A ficha técnica completa do filme pode ser encontrada no site da Unifrance. Disponível em: <<http://www.unifrance.org/film/4193/orfeu-negro>>. Acesso em: 19 mar. 2017.

cos eram os artistas franceses que atravessavam o oceano Atlântico para buscar inspiração no Brasil”. Nos anos seguintes, houve uma “[...] intensificação dos intercâmbios culturais entre os dois países”. (FLÉCHET, 2009, p. 58-59)

Os filmes posteriores, realizados no Brasil na década de 1960 por franceses e brasileiros, acabaram criando “uma expectativa em relação às produções nacionais”. (FLÉCHET, 2009, p. 46) Em 1962, *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, recebeu a única Palma de Ouro até hoje concedida a um longa-metragem totalmente brasileiro.

Nesse sentido, o pesquisador Alexandre Figueirôa (2004, p. 40) reitera especialmente a importância do filme de Marcel Camus nessa aproximação. Na sua visão, *Orfeu negro* “[...] deixou de modo indireto traços benéficos para a acolhida do cinema brasileiro no decênio seguinte”. E essa acolhida se traduziu principalmente pela chegada dos diretores e dos filmes do Cinema Novo às salas comerciais, aos festivais e aos cineclubes franceses.

Ao mesmo tempo em que a França começava a se aproximar do Brasil e a receber os filmes brasileiros em suas salas, entre as décadas de 1950 e 1960, também começaram a ser firmados os primeiros acordos de coprodução entre os países europeus, em meio a uma conjuntura do pós-guerra que demandava uma integração, visando à sobrevivência da atividade cinematográfica inclusive frente à concorrência dos filmes norte-americanos.

Alguns desses países também assinaram tratados com o Brasil naquela década e antes mesmo da criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), que foi o primeiro órgão a traçar rotas internacionais para o cinema brasileiro. A sua instauração se deu somente em 18 de novembro de 1966.

INC E OS PRIMEIROS ACORDOS

Oficialmente, o INC foi criado para “ser um órgão centralizador das normas que regulamentavam a atividade cinematográfica” e a “primeira autarquia responsável por colocar em prática as providências necessárias ao desenvolvimento da indústria cinematográfica no país”. Além disso,

também era responsável “por promover o produto brasileiro em terras estrangeiras”; tanto pela seleção dos filmes que participariam dos festivais internacionais quanto pelo estabelecimento das normas de coprodução com outros países. Antes da implementação do INC, o Itamaraty era o órgão responsável por selecionar e indicar os filmes brasileiros a serem exibidos em mostras e festivais estrangeiros. (SILVA, 2014, p. 97, 98, 128)

A partir da premiação máxima no Festival de Cannes em 1962 com a Palma de Ouro, a percepção do governo de que a cinematografia brasileira ganhava amplitude e de que os festivais internacionais estavam impulsionando essa visibilidade dos filmes – e não apenas do longa-metragem de Anselmo Duarte – acabou resultando em iniciativas práticas. Para a pesquisadora Hadija Chalupe da Silva (2014, p. 98), “essa notoriedade internacional e notabilidade artística dos filmes brasileiros geraram um ambiente propício para a consolidação dos primeiros acordos de coprodução internacional”.

Um ano depois, em 1963, foi assinado o primeiro acordo oficial de coprodução com a Espanha. Trata-se, portanto, do documento mais antigo do Brasil no âmbito da cooperação internacional cinematográfica e firmado antes mesmo da criação do INC, “[...] através de uma ação conjunta entre o GEICINE² e o Departamento Cultural e de Informações no Ministério das Relações Exteriores”. (SILVA, 2014, p. 100). Em seguida, no ano de 1968 e já no âmbito do INC, foi formalizado o acordo com a Argentina, e na sequência, em 1969, o acordo oficial com a França.

Antes de adentrarmos nos termos específicos do acordo franco-brasileiro, é importante ressaltar que nos países europeus – e na maioria daqueles que possuem uma atividade cinematográfica mais dinâmica –, são os institutos nacionais que concedem a chancela de filme nacional. Por meio desse reconhecimento, os produtores poderão acessar os apor-

2 O Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) era um órgão “ao qual competia apenas ‘recomendar’, ‘encaminhar’ ou ‘propor’ financiamentos à produção cinematográfica” e foi incorporado ao Instituto Nacional do Cinema (INC) no momento da sua implementação, a partir do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. (SIMIS, 2004, p. 298-299)

tes locais e indicar aos seus respectivos órgãos se determinada obra também é uma coprodução internacional. Nesse formato, em linhas gerais, cada coprodutor deverá obter o registro em seu país de origem e terá direito aos respectivos auxílios para a composição do orçamento financeiro, indicando a nacionalidade e a proveniência dos recursos, bem como a sua aplicação para determinada fase ou atividade do projeto. Com isso, somam-se os esforços de dois ou mais produtores de diferentes países para, em tese, fortalecer e ampliar o tamanho da obra e as possibilidades de maior escala de distribuição e exibição nos países-membros e também naqueles com os quais possuem outros acordos e aberturas de circulação. Da mesma forma, os filmes se beneficiam das cotas de tela nacionais de cada país envolvido, garantindo o lançamento e adentrando nos diferentes mercados.

Os coprodutores considerados majoritários são aqueles que detêm um percentual patrimonial superior aos dos produtores minoritários do mesmo filme. Inicialmente, a maioria dos acordos bilaterais de coprodução assinados pelo Brasil nas décadas de 1960 e 1980 previam um percentual máximo de 70% para o país produtor majoritário e um mínimo de 30% para o país minoritário, como foi acordado o documento entre Brasil e França (1969), assim como os acordos com a Itália (1970), com a Alemanha (1974) e com a Venezuela (1988). Outros eram mais rígidos, obrigando o coprodutor minoritário a ter um mínimo de 40% das responsabilidades e direitos patrimoniais, como os acordos assinados com a Espanha (1963) e a Argentina (1968). Entre os anos 1990 e 2010, alguns desses acordos foram ratificados e, tanto esses quanto os novos documentos, foram atualizados para uma nova proporção. Até meados de 2017, oito dos 12 acordos bilaterais do Brasil com outros países previam uma porcentagem de 80% a 20%: Alemanha, Canadá, Chile, França, Índia, Israel, Portugal e Reino Unido.³

3 Mais detalhes sobre a regulamentação das coproduções no site da Ancine: <<http://ancine.gov.br/?q=manuais/coproducoes-internacionais/passo-passo-para-coprodu-es-internacionais>>. Acesso em: 3 maio 2017.

ACORDO FRANCO-BRASILEIRO DE 1969

Por meio do primeiro documento firmado com a França, em 6 de fevereiro de 1969 – que vigorou quatro meses depois, a partir de 5 de junho de 1969 –, os produtores brasileiros interessados em coproduzir com os franceses passaram a ter o respaldo das autoridades cinematográficas de ambos países para realizarem os seus filmes em conjunto. Desde o primeiro texto, o acordo dispõe de regras, responsabilidades e direitos que visam acelerar os processos. Inicialmente, verificamos que a versão original dispunha da mesma quantidade de artigos (13 no total) do acordo que foi ratificado em 2010, embora as suas diretrizes fossem mais gerais e menos detalhistas do que as atuais.

Com a premissa fundamental de cooperação entre os produtores brasileiros e franceses, o texto de 1969, assinado pelo INC e pelo CNC, pressupunha que os realizadores deveriam ter experiência reconhecida por essas mesmas autoridades nacionais para que seus filmes fossem chancelados como nacionais pelos dois países. A nacionalidade do diretor, dos técnicos e dos artistas deveria ser brasileira ou francesa, mas em casos especiais uma outra nacionalidade poderia ser examinada caso a solicitação da “participação de um intérprete de reputação internacional” fosse considerada importante. Estrangeiros residentes no Brasil há mais de cinco anos também seriam aceitos nos créditos da obra.

O principal artigo que merece atenção no documento de 1969 é o 4º, o qual define as porcentagens dos coprodutores minoritários e majoritários, e cujo texto influenciava as partilhas de mercados internacionais e a proporção da equipe técnica de maneira muito mais rígida do que aquela que vigora atualmente. Naquela época, o aporte dos produtores dos dois países poderia variar entre 70% e 30%, e a participação técnica e artística de cada país deveria estar “na mesma proporção dos aportes financeiros”, definidos pelo contrato final. Ou seja, pela lei, o produtor minoritário deveria arcar com, no mínimo, 30% do custo e também com 30% da equipe técnica. Já o produtor majoritário, tinha um teto de, no máximo, 70% das despesas e da equipe. Para filmes binacionais, em mé-

dia, os produtores acabam seguindo a proporção estabelecida pelo acordo oficial à risca, mas caso produtores de outros países também entrem na coprodução, essas porcentagens se alterarão naturalmente e o produtor majoritário, por exemplo, poderá ter 60% ou 50% dos direitos e responsabilidades sobre o filme.

O artigo 6º do texto de 1969 também sublinhava que deveria existir “um equilíbrio geral no plano financeiro e artístico para a utilização dos meios técnicos de cada país (estúdios e laboratórios)”. Com isso, não apenas os recursos humanos eram garantidos para os dois países, mas também o setor de infraestrutura cinematográfica, estabelecendo um compromisso que deveria ser seguido para a utilização de espaços e recursos técnicos no Brasil e na França. Isto é, o filme poderia ser rodado em terras brasileiras e pós-produzido em laboratórios franceses, ou vice-versa, dependendo dos direitos patrimoniais de cada coprodutor para determinada obra, estabelecidos em contrato.

Com relação às vendas e à circulação do longa-metragem depois de finalizado, a proporção de 70% a 30% igualmente se refletia nas obrigações dos postulantes à coprodução. Além disso, alguns territórios eram pré-determinados pelo acordo, conforme podemos ler no artigo 7º:

A repartição das receitas será proporcional ao aporte total de cada um dos coprodutores. Para todos os efeitos, as receitas provenientes da República Francesa, assim como da Bélgica, Suíça, Argélia, Tunísia e do Marrocos serão atribuídas ao coprodutor francês. As provenientes do Brasil, assim como Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai, serão atribuídas ao coprodutor brasileiro. A divisão das receitas obtidas em outros países poderá incluir tanto uma partilha de receitas quanto uma divisão geográfica, tendo em vista, neste caso, a diferença do volume que possa existir entre os mercados dos países signatários, ou ainda uma combinação de ambas as fórmulas. Estes serão submetidos à aprovação das autoridades competentes dos dois países. Em princípio, a exportação dos filmes coproduzidos será assegurada pelo coprodutor majoritário.

A cooperação almejada por aqueles realizadores que desejam viabilizar os seus filmes por meio de uma coprodução se traduz especialmente nas cláusulas que preveem as facilidades de circulação de pessoas, equipamentos e outros elementos. Pelo artigo 12º do antigo acordo de 1969, cuja essência do texto também está presente em todos os acordos cinematográficos assinados pelo Brasil, encontramos a seguinte instrução:

Todas as facilidades serão acordadas para a circulação e a estadia do pessoal artístico e técnico colaborador do filme, assim como para a importação e a exportação temporária em cada país do material necessário à realização dos filmes em coprodução (película, material técnico, figurino, elementos de decoração, material publicitário e todos os materiais necessários aos filmes).

Na prática, esse trânsito acaba sendo dificultado até hoje por diversos órgãos responsáveis por regular e fiscalizar a entrada e a saída de pessoas e divisas, embora o acordo de 2010 também diga que esse fluxo deve ser o mais fluído possível e inclua, dentre as facilidades a serem concedidas, a importação ou exportação do material necessário não apenas à realização, mas também à “comercialização”, palavra esta que não tinha sido mencionada no texto de 1969.

RATIFICAÇÃO EM 2010

A ratificação do acordo de coprodução entre o Brasil e a França ocorreu no dia 18 de maio de 2010, e os termos do novo documento – assinado pelo então diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel, e pela presidente do CNC, Véronique Cayla, durante o Festival de Cannes daquele ano – ficaram mais brandos e um pouco mais atrativos para os coprodutores minoritários, sejam eles brasileiros ou franceses.

Por meio de uma análise comparativa de cada um dos 13 artigos, destacamos as mudanças mais relevantes, começando pelo próprio artigo 1º, que passou a detalhar a designação do que seria esta obra cinematográfica passível de ser coproduzida. Se antes as autoridades não apontavam

para qualquer definição, a Ancine e o CNC decidiram que era necessário, sim, informar que os filmes a partir de 2010 poderiam ter qualquer duração, qualquer suporte e qualquer gênero (ficção, animação ou documentário), mas que deveriam ser destinados à exibição prioritária nas salas de cinema. Com isso, naquele momento, ficou excluída a possibilidade de ampliar o escopo para a coprodução de obras seriadas ou programas para televisão, por exemplo, a qual era uma das várias reivindicações que o ex-assessor internacional da Ancine, Alberto Flaksman, tentou negociar e incluir no novo texto, mas que infelizmente não foi aceita pelo CNC.⁴ Apesar disso, as discussões continuaram em paralelo nos anos seguintes e resultaram em um novo documento, como veremos a seguir.

Se em 2010 as coproduções se mantiveram restritas aos filmes para as salas de cinema, por outro lado essas obras receberam uma proporção mais factível (ou menos inviável) do que os antigos 70% a 30%. O novo texto instituiu que a proporção passou para 80% a 20% dos custos finais da obra cinematográfica. Em casos excepcionais, esses 20% podem ainda ser reduzidos para 10% “tendo em vista as colaborações artísticas”. Com isso, uma coprodução majoritária brasileira, com 80% dos custos totais da obra, passou a ter igualmente nacionalidade francesa com participação minoritária de 20%, ou ainda de 10% se as autoridades cinematográficas assim concordarem.

Em tese, ao fazer essa alteração na proporção, os documentos resultariam em coproduções um pouco menos burocráticas ao exigir menos responsabilidades, principalmente dos coprodutores minoritários, os quais poderiam se sentir mais atraídos pela parceria. Para os coprodutores majoritários, como os brasileiros que se aliam aos franceses, a vantagem se reflete no fato do filme se tornar binacional com apenas 20% de participação francesa, garantindo acesso às cotas de tela e aos fundos franceses e europeus.

4 Alberto Flakman coordenou a Assessoria Internacional da Ancine até o ano de 2011. Ele concedeu entrevista a esta pesquisadora, por Skype, no dia 1 de abril de 2016.

Outra barreira que ficou mais branda pelo novo acordo diz respeito à participação técnica e artística, que não precisa mais ser “na mesma proporção dos aportes financeiros”, porém “deverá ser proporcional” aos aportes financeiros de cada coprodutor, e com uma ressalva nova: “A título excepcional, as autoridades competentes das duas partes poderão aprovar projetos que não atendam a esta regra”. Sendo assim, o novo artigo 4º flexibiliza a determinação anterior e pressupõe uma negociação maior entre os próprios coprodutores por meio do contrato assinado por ambos e de acordo com as suas possibilidades reais, embora o novo artigo 7º presuma que haja um “equilíbrio geral” no que diz respeito às respectivas contribuições de artistas e técnicos, e nas filmagens.

Nessa mesma interpretação, podemos também destacar que o acordo de 2010 não obriga qualquer partilha de receitas oriundas das vendas internacionais à exata proporção da respectiva participação de cada um dos coprodutores. Através do novo artigo 9º, “a repartição das receitas será livremente negociada entre os coprodutores com base em seus respectivos aportes”, e o texto não menciona territórios pré-determinados como antigamente. Dessa forma, o novo acordo atenua a primeira prescrição e direciona tal diretriz para o contrato privado entre os coprodutores. Com isso, portanto, passou a valer o bom senso dos brasileiros e dos franceses para que ninguém seja prejudicado nas vendas do filme a países terceiros. Em uma análise mais crítica, podemos até argumentar que, anteriormente, o acordo poderia proteger os coprodutores brasileiros de um eventual desequilíbrio aos seus interesses. Mas, ao mesmo tempo, também podemos ler a segunda legislação como uma possibilidade de novas oportunidades de circulação e um estímulo ao diálogo, que pode resultar em uma divisão conveniente a todos.

No que tange à nacionalidade, o acordo de 2010 considerou a criação da União Europeia e assegurou que os colaboradores artísticos e técnicos deverão ser brasileiros, franceses ou ainda de nacionalidade de “algum Estado membro da União Europeia ou de um Estado parte do Acordo sobre o Espaço Econômico Europeu”, e também os residentes permanentes

dessas mesmas nações. O documento também estimula a coprodução com terceiros pelo artigo 10º, quando menciona que as autoridades competentes aceitarão a contribuição de um ou mais produtores dos Estados com os quais uma das duas ou ambas as partes tenham firmado acordos de coprodução cinematográfica.

Talvez a modificação mais rígida do acordo de 2010 seja com relação aos prazos e etapas do processo de solicitação da chancela oficial para que o filme obtenha a dupla nacionalidade. Pelo novo artigo 2º, desde 2010 os coprodutores só se beneficiam do acordo oficial depois de receber o Reconhecimento Provisório de Coprodução, que é concedido pela autoridade cinematográfica, e com prazo anterior ao início das filmagens. Com isso, filmes que já estiverem em etapas adiantadas não podem solicitar a chancela. A aprovação por parte da Ancine também não pode ser posterior ao lançamento do filme nas salas de cinema do Brasil; já na França, há um prazo de até quatro meses após a estreia francesa para a aprovação final do CNC. Para negar um pedido de Reconhecimento, a Ancine e o CNC devem estar de comum acordo e, da mesma forma, para anular um Reconhecimento já concedido, as duas autoridades precisam se comunicar e desfazer o documento juntas. Ou seja, para confirmar uma coprodução cinematográfica entre o Brasil e a França, Ancine e CNC devem analisar em conjunto a documentação e chancelar a obra praticamente ao mesmo tempo.

Com relação à ratificação oficial dos dois acordos, segundo o relato de Alberto Flaksman, o processo não se deu de forma tradicional, cujo rito prevê uma longa tramitação no Congresso Nacional até ser finalmente ratificado para entrar em vigor. Em 1969, o país estava sob o regime ditatorial e o Congresso permanecia fechado. Com isso, o texto acabou sendo aprovado diretamente, sem a análise dos parlamentares. Para agilizar o processo em 2010, a agência contou com o apoio irrestrito do Itamaraty, que conseguiu driblar o longo caminho e acelerou a aprovação do texto com base naquele processo nada tradicional, mas respeitando os ritos

jurídicos, em comum acordo entre os ministérios brasileiro e francês de Relações Exteriores.

Antes disso, até chegar ao texto final do acordo de 2010, Alberto Flaksman relembra que as tratativas levaram “alguns anos”, mas que a articulação da Ancine – e dele especificamente – com o CNC “sempre foi boa”. E essa proximidade também acabou resultando na continuidade das negociações para ampliar o acordo de coprodução. Apesar de o documento de 2010 não ter abarcado a televisão como ele queria, o assunto não ficou totalmente estagnado.

ACORDO AUDIOVISUAL COM A FRANÇA

Por sua “experiência de vida” ao longo dos oito anos em que morou na França, Flaksman sugere que a questão sindical talvez tenha pesado na decisão do CNC para não estender o acordo para a televisão, em 2010, embora essa impressão nunca tenha sido confirmada a ele pelas autoridades francesas.

Na entrevista concedida pelos gestores do CNC, Michel Plazanet e Julien Ezanno a esta pesquisadora, em Paris,⁵ eles explicaram que a televisão “tradicionalmente” não é incluída nos acordos de coprodução da França com outros países e que, “historicamente”, o CNC se concentra no cinema. Até o ano de 2016, apenas o acordo com o Canadá estabelecia cláusulas referentes à televisão. Ezanno acompanhou a ratificação do documento em 2010 com o Brasil e salientou que a ampliação do escopo foi uma solicitação da Ancine e reconheceu que a produção brasileira é mais pungente nessa área:

No Brasil, é muito forte a cultura da televisão e menos a cinematográfica. Não tem muito a cultura do cinema de autor no Brasil. [...] E foi uma demanda brasileira. Na época, Alberto Flaksman, que é amigo da França, francófono, queria revisar esse acordo. É uma discussão de 5, 6 anos essa questão do acordo audiovisual. (EZANNO, 2017)

5 Entrevistas realizadas na sede do CNC, no dia 03 de janeiro de 2017.

Desde então, segundo ele, a Ancine manteve as tratativas com o CNC. Mesmo após a saída de Flaksman da Assessoria Internacional em 2011, as conversas continuaram nesse sentido. Em 8 de março de 2017, durante o Rio Content Market – um dos maiores eventos de encontros de negócios voltados para o audiovisual na América Latina, organizado pelo programa de exportação Brazilian Content, da BRAVI, no Rio de Janeiro, foi assinado um Protocolo de Cooperação entre a Ancine e o CNC.

O protocolo reconhece a “necessidade de reforçar as relações bilaterais” entre os dois países e busca “encorajar o intercâmbio de boas práticas”. Efetivamente, o texto já indicava que as duas autoridades cinematográficas trabalhariam, “o mais breve possível”, em “um projeto de acordo de coprodução audiovisual entre o Brasil e a França”. Além disso, estimula um “intercâmbio de funcionários ou observadores em posições semelhantes nas duas instituições” e uma troca “frequente de estatísticas e estudos de campo do cinema e do audiovisual”. Tanto a Ancine quanto o CNC, também se comprometeram a considerar “a criação de eventos ou manifestações culturais franco-brasileiras” e “iniciativas bilaterais para a promoção de filmes franceses no território brasileiro e de filmes brasileiros no território francês”.

A partir da leitura desse protocolo de intenções, percebe-se que os dois países confirmaram, naquele momento, que existe uma proximidade e interesses em comum. E aquelas intenções já tiveram resultados logo depois. No dia 8 de maio de 2017 – exatos dois meses depois da assinatura do protocolo e poucos dias antes do fim do mandato do ainda diretor-presidente da Ancine, Manoel Rangel –, foi assinado o novo acordo de coprodução entre o Brasil e a França, abarcando o cinema e o audiovisual. O novo documento, porém, depende da ratificação pelo Congresso Nacional, respeitando o rito tradicional e sem qualquer interferência do Itamaraty, podendo demorar alguns anos para entrar em vigor. A título de comparação, o primeiro acordo de coprodução com o Reino Unido levou quatro anos para ser aprovado, entre 2012 e 2016, e só foi promulgado pelo presidente Michel Temer no dia 29 de março de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os avanços estabelecidos pelo futuro novo acordo audiovisual demonstram que, finalmente, aquela reivindicação inicial da Ancine foi atendida pelo CNC. O texto agora engloba a “obra cinematográfica” e a “obra audiovisual” no artigo 1º, sendo que esta última “designa as obras que não sejam cinematográficas, de qualquer duração, seja qual for seu gênero: ficção, animação, documentário, conforme as disposições legais e regulamentares de cada uma das duas Partes, destinadas a uma primeira veiculação na televisão, ou em qualquer outro modo de difusão que seja regulamentado pelas duas Partes”.

A proporção continua sendo de 80% a 20%, mas aquela possibilidade de participação francesa de apenas 10% se manteve apenas para as obras cinematográficas. As audiovisuais deverão respeitar o mínimo de 20% e não terão direito à “derrogação excepcional”, termo novo que foi oficialmente incluído ao texto, pelo artigo 4º.

O futuro novo artigo 9º também vai mudar a norma da repartição das receitas. Se o acordo de 2010 falava que os ganhos poderiam ser “livremente” negociados entre os coprodutores com base nos seus respectivos aportes, o novo documento decreta que deverá refletir “de maneira proporcional, os aportes de cada um dos coprodutores”.

A última alteração diz respeito ao período de vigência. O texto de 2010 indicava um prazo de dois anos com renovação automática. O próximo acordo, quando for ratificado e promulgado, passará a vigorar por tempo indeterminado, caso não sofra alterações no Congresso Nacional.

Após toda essa análise, se no período desta pesquisa, entre 1998 e 2014, encontramos apenas 14 coproduções franco-brasileiras lançadas nas salas de cinema da França em um universo de 61 filmes brasileiros majoritários – o que representa só 23% –, podemos aferir que o novo acordo audiovisual gera uma expectativa de que esses números possam aumentar nas próximas décadas, visto que a abrangência do escopo de produção e difusão se ampliou. Com isso, as autoridades não apenas reconheceram que existe uma aproximação histórica e de cooperação en-

tre realizadores brasileiros e franceses, mas principalmente que as obras destinadas às novas janelas de distribuição – como canais de televisão e plataformas de vídeo sob demanda – não podem ficar ao largo do amparo da legislação justo em um momento em que a coprodução se intensifica internacionalmente.

Se em um primeiro momento a França se mostrou mais resistente nessa modernização do acordo, tentando proteger a produção do seu mercado interno – que é menos robusto no âmbito da televisão quando comparado ao do Brasil, como admitiu o gestor do CNC –, caberá aos brasileiros aproveitar as oportunidades que devem surgir para estabelecer um fluxo maior de correalização com os franceses, disseminando sua *expertise*.

Importante pontuar, no entanto, que a modernização do acordo de coprodução não garante uma distribuição automática dos produtos audiovisuais além-mar, principalmente os filmes de longa-metragem. Ao repactuar as regras que cooperação ao longo das últimas décadas, os diferentes governos brasileiros deram passos importantes para atrair novos produtores minoritários franceses para a produção, mas as políticas cinematográficas de internacionalização que de fato estimulem a exportação e a circulação das obras ainda caminham a passos muito lentos. Sendo assim, o alcance dos mercados e dos públicos externos continua sendo um desafio presente, embora distante da pauta prioritária da autoridade cinematográfica brasileira.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Brasil). *Acordo de coprodução cinematográfica entre o governo da República Federativa do Brasil e o governo da República Francesa*, de 20 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/acordos-bilaterais>>. Acesso em: 02 abr. 2016.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Brasil). *Protocolo de cooperação entre o Centre National du Cinéma et de l'Image Animée e a Agência Nacional do*

Cinema, de 8 de março de 2017. Disponível em: <<http://ancine.gov.br/legislacao/acordos-internacionais/protocolos-cooperacao>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

FIGUEIRÓ, Belisa. *As dinâmicas do mercado das coproduções cinematográficas entre Brasil e França*. 2017. 280 p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

FLÉCHET, Anaís. Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu negro*, de Marcel Camus (1959-2008). *Significação*, São Paulo, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68091>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

FRANÇA. Décret n. 69-531, de 27 de maio de 1969. Acordo de coprodução cinematográfica entre a França e o Brasil. *Journal officiel*, 5 juin. 1969.

SILVA, Hadija Chalupe da. *Os filmes realizados em coprodução: Limites e expansões dos acordos transnacionais*. 2014. 309 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SIMIS, Anita. INC (Instituto Nacional de Cinema). In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2004. p. 298-299.

A dramaturgia como parte da estratégia da política externa brasileira no período recente (2011-2016)

Leonardo Boy

Clarice Menezes

INTRODUÇÃO

Na história da civilização, o homem sempre sentiu a necessidade de explicar o seu entorno, de buscar o sentido das coisas e da vida. A ideia do humano se confunde com a origem do homem. Sabe-se que a maioria dos povos teve seus mitos de origem transmitidos em celebrações coletivas, nas quais os integrantes cantavam e dançavam para perpetuar uma tradição. Entretanto, o sentido apenas era alcançado por meio de um fator essencial: a linguagem. Os seres humanos, ao construírem códigos e signos de representação e comunicação transformaram o mundo a sua volta, inventando a si e aos outros. A partir da construção desse sistema, foi possível o estabelecimento da sociedade, da difusão de valores, do registro de ideias, das trocas de mercadorias e da noção da mortalidade. (GÓES, 2015)

As alterações na reconfiguração dos espaços, das comunicações e da multiplicação de linguagens das décadas mais recentes teve impacto, também, no campo artístico, afetando, por exemplo, a dramaturgia que vem reinventado seu estilo nacional e internacionalmente. A dramatur-

gia aparece como uma forma de diálogo, de questionamento, de ampliação dos conhecimentos e, sobretudo, de entretenimento com base em aspectos da realidade. O teatro, além de buscar a libertação do pensamento, manifesta elementos da própria cultura pelas(os) simbologias, signos e gestos.

Transposto para a cena, pode-se observar que qualquer elemento, vivo ou animado, do espetáculo é submetido a um determinado feito, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto significativo. O texto dramático compreende inúmeras sedimentos que, igualmente, possuem traços desses feitos; no corpo do ator, nos ensaios ou na representação, ele é como que penetrado pelas ‘técnicas corporais’ próprias da cultura, de uma tradição de representação ou de uma aculturação. (PAVIS, 2008, p. 8)

Assim, entende-se o teatro enquanto local de exposição das especificidades culturais, da afirmação da coletividade e da potência do indivíduo. Conforme citado anteriormente, existe uma discussão interna que se refere às características dos personagens e do desenrolar da peça, em que cada manifestação estrutura o todo. Assim, as expressões corporais, as linguagens e a ambientação fazem parte do conjunto significativo que corresponde aos aspectos próprios da sociedade, como a cultura, a religião, a política e a classe social dos que fazem e assistem ao espetáculo.

O teatro foi se diferenciando sem deixar o seu lugar de magia e análise. Se antes o teatro era entendido por sua função social, onde a população se encontrava para refletir e se divertir, hoje enfrenta a mudança de significado. (GÓES, 2015) Busca-se, aqui, analisar as estratégias de difusão cultural promovidas pelo Brasil durante o governo Dilma (2011-2016) em relação às novas abordagens da inserção internacional do país a partir de um estudo de caso sobre a difusão das peças teatrais brasileiras no exterior. Para tanto, interessou-nos, no estudo sobre estratégias de política externa relacionadas à cultura, investigar quais foram os agentes responsáveis pela promoção do país no exterior, identificar as atividades de difusão cultural realizadas no período, bem como os desa-

fios que se impõem ao teatro e aos festivais internacionais no Brasil em relação ao mundo.

PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS DA DIPLOMACIA CULTURAL BRASILEIRA: A DRAMATURGIA EM CENA (2011-2016)

Em se tratando do contexto nacional, postulamos que, durante o governo Lula, houve certa mudança em relação a como o Brasil tratava a questão cultural, sobretudo devido à uma ação direcionada para a projeção do país no mercado internacional de teatro. Tal abertura levou a novas estratégias de aproximação cultural com outros países, elas combinaram agentes do governo e, também, do campo artístico. Exemplo disso foi a criação do projeto Embaixada do Teatro Brasileiro, em 2011, com o apoio do Ministério da Cultura (MinC), pelos atores Renato Borghi e Elcio Nogueira. Como demonstra documentação disponibilizada pelo MinC em 2011, no primeiro mandato presidencial de Dilma Rousseff, visando contribuir à difusão das tradições e cultura brasileiras no exterior pelo teatro nacional, o Projeto – que contou com o financiamento do MinC e apoio do Ministério das Relações Exteriores (MRE), bem como do Centro Cultural da Espanha, através da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento – percorreu América Latina, Portugal e Espanha. Outro exemplo de projeto de difusão teatral do Brasil no exterior durante a administração Rousseff foi Nova Dramaturgia Brasileira, parceria do Itamaraty com a Associação Cena Brasil Internacional,¹ iniciada em 2013 que auxiliou no avanço do setor artístico a partir de crescentes investimentos do governo em políticas para o teatro tendo em vista: o lançamento de editais públicos, a tradução de peças, a apresentação de montagens brasileiras no exterior e o desenvolvimento de parcerias institucionais. Em comunicação oficial, o Itamaraty afirmava:

1 Projeto patrocinado pelo Banco do Brasil, Ministério da Cultura e Governo Federal. (BRASIL, 2016c)

A estratégia do projeto centra-se na publicação, em diversos idiomas, de coletânea de obras de dramaturgos brasileiros contemporâneos e na realização, em paralelo, de leituras dramáticas das obras, dado que a apresentação por artistas locais tende a despertar maior interesse no público. Como resultado, o projeto acaba por facilitar o estabelecimento de contatos entre atores, produtores, diretores e roteiristas brasileiros nos países onde a coletânea é lançada. (BRASIL, 2016c)

Enquanto veículo de um imaginário de nação apoiado pelas ações governamentais, o teatro pode ser considerado mecanismo de expansão de *soft power*,² tendo em vista que a difusão das artes cênicas nacionais representa uma ferramenta de política externa que faz com que o país se aproxime de outros povos. A presença brasileira em grandes festivais de teatro no mundo, além de proporcionar o conhecimento e a aproximação com as obras do país, também estimula a abertura de novas parcerias e alianças estrangeiras que investem em produtos nacionais. Sendo assim, uma série de medidas de incentivo garantiram, naquele momento, o reconhecimento da dramaturgia brasileira internacionalmente. As feiras internacionais de livros no período que compreende 2011 e 2015 foram, nessa dinâmica, espaços para a reafirmação da identidade e da projeção brasileira apoiada na literatura, e também em peças teatrais. A exemplo, destacamos a Feira Internacional do Livro de Frankfurt (2013), edição na qual o Brasil foi país homenageado. Paralelo ao evento, houve produções teatrais de novos dramaturgos nacionais que ressaltaram a cultura brasileira, chegando até mesmo a entrar nas casas e realizar performances. (BRASIL, 2013) De acordo com a página digital do Ministério das Relações Exteriores, em 2014, durante a Feira Internacional do Livro de Gotemburgo, na Suécia, a partir de parceria realizada entre o Itamaraty e a Câmara Brasileira do Livro, foram realizadas três publicações contendo peças traduzidas de jovens dramaturgos brasileiros em sueco,

2 Termo cunhado pelo cientista político americano Joseph Nye para designar a capacidade de atração de um país pelo viés cultural, diplomático e sem uso da força.

foi feita a leitura de peças brasileiras por uma companhia teatral local. (BRASIL, 2014c)

Para Sérgio Saboya (2017),³ ao traduzir os textos brasileiros, fazia-se necessária uma estratégia para alcançar público, garantido que não ficassem apenas esquecidos nas prateleiras das livrarias. A leitura dramatizada servia, então, a esse propósito. O sucesso do projeto garantiu a continuidade do interesse institucional de forma que, no curto espaço de tempo em questão, livros de dramaturgia brasileira foram traduzidos para: mandarim, inglês, francês, espanhol, sueco e italiano. A busca pelo mercado internacional fez com que o Programa de Apoio à Tradução e à Publicação de Obras de Autores Brasileiros no Exterior da Fundação Biblioteca Nacional – órgão subordinado ao Ministério da Cultura – para a divulgação da literatura brasileira no exterior garantisse saltos significativos: as atividades de difusão cultural da instituição se intensificaram nos últimos anos – chegando a 343% a mais no ano de 2014 e 269% a mais no ano de 2015, em relação a 2010 – o que demonstra o fortalecimento das políticas culturais no amparo aos autores brasileiros pelo governo federal.

Destaca-se que a leitura dramatizada não se trata de literatura, mas sim de dramaturgia teatral. De acordo com o programador Sérgio Saboya, esta iniciativa transformou-se numa ação que tende a se multiplicar. Para ele, isso não é gerar dependência das políticas de incentivo cultural no Brasil, mas catapultar os dramaturgos e os grupos teatrais para ganhar o mercado internacional.

De acordo com uma matéria publicada pelo site do Ministério da Cultura, em 2014:

O Festival Cena Brasil Internacional promove residências artísticas no Rio de Janeiro, trazendo companhias internacionais para se apresentarem junto a companhias brasileiras. Desse intercâmbio, surgiu a necessidade de levar companhias brasileiras para se apresentarem fora do Brasil. O Cena

3 Entrevista realizada por Leonardo de Souza Boy no Rio de Janeiro em maio de 2017, para fins de pesquisa.

Brasil organiza um encontro de companhias brasileiras que desejam se apresentar nos festivais de Avignon e Edimburgo. O apoio aos grupos faz parte de um novo posicionamento estratégico do MinC para divulgar a cultura brasileira no exterior. (BRASIL, 2014a)

O projeto idealizado pelo produtor Sérgio Saboya com apoio do MinC buscou ampliar a participação brasileira nas vitrines mundiais de artes cênicas. A primeira edição do projeto com a participação do governo ocorreu em 2012. Ressalta-se que antes do Cena Brasil Internacional surgir, praticamente não havia a presença brasileira na programação desses dois eventos. (MELLÃO, 2011) Esse quadro se transformou depois do apoio do MinC e do MRE, não apenas com o objetivo de promover o intercâmbio de artistas cênicos nacionais e internacionais, como também para projetar a imagem brasileira no exterior.

Outra parceria interessante foi a do Banco do Brasil com o Festival Cena Brasil Internacional, realizado no Rio de Janeiro. Além de concentrar a apresentação dos espetáculos de várias partes do mundo, este projeto com fomento busca, sobretudo, promover parcerias entre brasileiros e estrangeiros. (SCHENKER, 2014) O empreendimento de Saboya possibilita a residência artística para que profissionais envolvidos no meio cultural dividam conhecimentos e experiências participando de palestras e oficinas. E, ainda, uma curadoria elege produções brasileiras para que possam representar o país em festivais de grande repercussão internacional. (VENTURA, 2012)

De acordo com Carmen Pardo (2014, p. 136, grifo nosso), “[...] as feiras internacionais funcionam como termômetro para medir o estado [do campo] [...] cultural de um país, mas também o do campo do poder político e econômico”. Assim, se como observa a autora, as feiras internacionais são verdadeiros “espaços de luta de poder”, podemos pressupor que nelas os países buscam alcançar posições de destaque e privilégio.

A visibilidade assumida pelo Brasil externamente nos governos Lula e Dilma contribuiu para que o país recebesse cada vez mais homenagens

de cunho cultural. Entre 2003 e 2015 foram realizados mais de 20 eventos nos quais o país foi o grande homenageado, como durante a 14^a edição do Festival Ibeamericano de Teatro de Bogotá, na Colômbia, em 2014; evento sul-americano que se distingue por sua proporção internacional no setor cultural, no qual o Brasil foi o primeiro vizinho a ganhar destaque com a apresentação de cinco peças teatrais, bem como de diversas leituras dramatizadas, além da encenação do musical *Gonzagão – A lenda*. (BRASIL, 2014a) Naquele momento ocorreu, ainda, o lançamento de *Teatro Contemporâneo Brasileiro*, obra de iniciativa conjunta do MRE e do MinC, que conta com a tradução de peças de dramaturgos brasileiros para o espanhol (REIS, 2014a), tendo em vista a entrada de obras da dramaturgia brasileira em mercado hispânico regional.

A ex-Ministra Marta Suplicy pontuou⁴ que havia uma preocupação muito grande com o *soft power* brasileiro, principalmente pela redução da imagem estereotipada da Cultura do país internacionalmente a: samba, carnaval, futebol e praias. Buscava-se, então, “a projeção do Brasil no exterior como um país para além de estereótipos”. Portanto, o Ministério foi reorientado para considerar outras formas de manifestação cultural como o teatro, as danças e a literatura. Como elabora Carmen Pardo (2014, p. 139):

No caso de M. Suplicy, constata-se que, a partir da sua viagem ao Reino Unido em dezembro de 2012, a Ministra vinha insistindo na oportunidade que representariam para o Brasil, em termos de *soft power*, a organização da Copa e das Olimpíadas, mas também outros eventos como as feiras e salões internacionais do livro.

Podemos ver assim que, a ascensão do Brasil como potência emergente fez com que os tomadores de decisão tivessem maior necessidade em sofisticar a projeção do país pela participação ativa em eventos e festivais internacionais. No entanto, isso implicaria numa ação mais integrada

4 Entrevista realizada por Leonardo de Souza Boy em Brasília em maio de 2017, para fins de pesquisa.

da política externa brasileira em assuntos culturais, o que pode ser visto como caráter de continuidade das gestões dos Ministros Gilberto Gil e Juca Ferreira no governo Dilma. Logo, os grandes eventos esportivos e os festivais internacionais tornaram-se duas peças-chave de uma proposta latente para ampliar a imagem do país com suporte de outros elementos da nossa cultura.

Nessa acepção, o Estado mostra-se como importante, senão necessário articulador para o desenvolvimento do teatro, como podemos pontuar através dos números disponibilizados pelo MinC:

Pela Lei Rouanet (Lei 8.313/91), as artes cênicas registram recorde como a área que captou mais recursos nos últimos 10 anos. Foram mais de R\$ 3 bilhões para a realização de 9.117 projetos, o que representa 25% do total de incentivo captado pela Lei. A área de artes cênicas engloba outras linguagens culturais como dança, circo, ópera, mímica e artes integradas, mas é o teatro que se sobressai nesse universo, representando 75% do total de captação. No histórico, 6.553 projetos de teatro captaram mais de R\$ 2,2 bi. (BRASIL, 2016b)

O apoio institucional e financeiro do governo federal possibilitou a participação brasileira nos dois maiores festivais de teatro da Europa, os festivais de Avignon, na França, e de Edimburgo, na Escócia.⁵ (REIS, 2014b) Em agosto de 2013, em um festival paralelo ao Festival de Edimburgo, chamado *Fringe*, aconteceu o *Brazilian Theatre Season*; mostra que contou com quatro espetáculos brasileiros selecionados pelo Cena Brasil Internacional em 2012. Foi a *première* brasileira em um festival que ocorre há mais de sessenta anos e as avaliações foram surpreendentemente positivas: os espetáculos alcançaram nota máxima de crítica, com especial destaque para o trabalho da *Armazém Cia. de Teatro* com a peça *A Marca d'Água*, que foi premiado com o *First Fringe Award* pelo

5 Em 2014, em Avignon, houve a apresentação da Armazém Cia. de Teatro (O dia em que Sam morreu), A Mundana Companhia (O duelo), a Cia. Caixa do Elefante (A tecelã), a Cia. do Meu Tio (O sapato do meu tio) e o ator Gustavo Rodrigues (Billdog). Em Edimburgo, a Cia. dos Atores apresentou duas montagens (Talvez e Laboratorial).

mais famoso jornal da Escócia – *The Scotsman*. (CENA BRASIL INTERNACIONAL, 2014). Além disso, a peça também foi elogiada no *The New York Times*. (MCELROY, 2013) Em entrevista concedida para esta pesquisa, o diretor da Companhia, Paulo de Moraes (2017),⁶ afirma:

Levar o trabalho a outros públicos é um desejo grande dentro da Armazém. Já estivemos em Portugal, Uruguai, França, Escócia (outros trabalhos meus fora da companhia, também se apresentaram na Espanha e na Noruega), e em outubro estaremos pela primeira vez na China. É um longo processo esse da internacionalização. As experiências coletivas que tivemos, participando de mostras do teatro brasileiro em festivais internacionais (como Avignon e Edimburgo) foram interessantíssimas, porque estávamos ao lado de outros importantes grupos brasileiros com trabalhos muito diversos entre si, tentando apresentar um panorama do que é o teatro brasileiro hoje.

De acordo com o diretor, o teatro brasileiro é muito bem recebido no exterior, pois existe uma grande curiosidade sobre a cultura brasileira. Também no mesmo ano, como prosseguimento da tradução de dramaturgos brasileiros, foi publicado o livro *Le Théâtre Contemporain Brésilien*, contendo 14 peças brasileiras em francês. De acordo com a página eletrônica da editora, o teatro brasileiro

[...] atravessa um período de grande efervescência criativa. A modernidade dessas peças aparece em reflexões destiladas sobre as relações sociais, as relações homens/mulheres, os conflitos entre gerações; na sua capacidade de abraçar temas universais como o amor, a amizade, a velhice, a morte e a sexualidade; na variedade de produções: a portas fechadas, ao ar livre, em peças de um ato ou mais, com ou sem decorações, o que abre um leque de possibilidades. (ANACOANA, 2015, tradução nossa)⁷

6 Entrevista realizada por Leonardo de Souza Boy no Rio de Janeiro em junho de 2017, para fins de pesquisa.

7 Tradução livre de: «[...] traverse une période de grande effervescence créative. La modernité de ces pièces apparaît dans les réflexions distillées sur les rapports sociaux, les relations

Conforme citado acima, o teatro brasileiro, na última década, procurou evidenciar aspectos de múltiplas identidades culturais, a partir das quais, por meio de narrativas problematiza questões contemporâneas. Seja pela encenação individual ou coletiva, as artes cênicas brasileiras ressaltam referências estéticas, políticas e sociais que vão além de uma interpretação reduzida, abarcando temas que possibilitam diferentes críticas tanto regionais quanto globais.

Marcelo Bones (2013), destaca em *Teatro - Dilemas e possibilidades da circulação internacional* que, no Brasil, existe um grande gargalo entre a rica produção nacional e a circulação destas obras além das fronteiras: são poucos os projetos que alcançam circulação internacional, devido a inúmeros problemas que vão desde a falta de incentivos reais à internacionalização do teatro, até mesmo ao desinteresse de produtores brasileiros quanto à estratégia de internacionalização.

Como observa Saboya (2017), é necessário que se criem mecanismos ou plataformas que facilitem a itinerância dos trabalhos brasileiros no exterior, seja através do apoio logístico, de locomoção ou do apoio institucional firmando convênios com embaixadas, em estratégia que claramente demanda apoio governamental de forma que os projetos sejam percebidos, também, como alavancas de projeção internacional, como ocorre em outros países. Devido a nova configuração do mundo, a transversalidade da cultura se torna um fator de suma importância para os Estados. Dessa forma, acompanhar e compreender quais são as tendências e os vetores desse modelo devem fazer parte da reflexão de atores públicos e privados.

hommes/femmes, les conflits intergénérationnels ; dans leur capacité à embrasser des thèmes universels tels que l'amour, l'amitié, la vieillesse, la mort et la sexualité ; dans la variété des mises en scène : huis-clos, extérieurs, pièces en un acte ou en plusieurs, avec ou sans décors, qui ouvrent un éventail de possibilités».

DIPLOMACIA CULTURAL: OS FESTIVAIS INTERNACIONAIS DE TEATRO

Os festivais internacionais de teatro são constantemente utilizados como canais de ação de diplomacia cultural dos Estados. Por esse motivo, convém destacar as principais vitrines mundiais que se diferenciam nesse sentido. De acordo com o Relatório de Economia Criativa da UNESCO de 2010, as turnês internacionais de artistas e grupos têm dupla função: (i) auxiliam na promoção do intercâmbio cultural e diversidade cultural; (ii) geram receitas para os artistas e para os locais que as acolhem.

No Brasil, existem alguns festivais internacionais de médio e pequeno porte espalhados pelo território, interessam-nos dois deles por fazerem parte do Núcleo dos Festivais Internacionais e terem em comum a estratégia de parceria público-privada.

Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte-MG (FIT BH)

As bases do evento, que ocorre bienalmente desde 1994, se situam nas transformações na vida cultural de Belo Horizonte no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O surgimento da Secretaria Municipal de Cultura em 1989 à luz da Constituição de 1988 – que assegurava o direito a todo cidadão brasileiro ao acesso à cultura – levou à criação de estratégias para a imersão cultural da cidade, inaugurando o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte em 1993.⁸

Os espetáculos de rua ou no palco traziam a programação descentralizada, fazendo da cidade, e de seus arredores, um palco interativo. A proposta de democratização do acesso fazia com que a população em geral pudesse aproveitar as intervenções tanto pela gratuidade quanto pelos preços reduzidos. Em 1996, em associação com o *Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais*, foi colocado em pauta a participação de peças internacionais e a cooperação com outros festivais internacionais

8 Para mais informações ver Moraes ([entre 2008 e 2016]).

de teatro, de forma a garantir a diversificação cultural da programação. O Festival, que busca reunir linguagens diferenciadas e evitar a superficialidade de eventos mais mercadológicos combina, também, exposições, lançamentos de livros, palestras e atividades em grupo enquanto estratégias de promoção do campo artístico.

Em sua oitava edição, em 2006, contando com as edições anteriores, chegou à marca de um milhão de espectadores. (MORAIS, [entre 2008 e 2016])

Festival Internacional de Londrina-PR (FILO)

O Festival Internacional de Londrina é o mais antigo da história do país e da América do Sul. (BRASIL, 2006) O evento foi criado por universitários da cidade em 1968 como resposta à repressão militar e policial produzida pelo AI-5 na Ditadura Militar. Nesse sentido, o Festival surge num momento crítico da história brasileira, no qual pretendia-se por meio de manifestações de contracultura frear o modelo social, político e artístico imposto. Atingindo, assim, tanto os princípios familiares quanto à dominação do Estado na vida dos indivíduos. Os grupos estudantis iniciaram protestos que visavam deslegitimar o conservadorismo de costumes, buscando, por meio de apresentações teatrais, resgatar a liberdade ideológica – o que não deixava de lado seu caráter de entretenimento.

Em 1988, o Festival torna-se internacional por contar com amostras de peças latino-americanas. Em seguida, pensou-se ainda mais na recepção de outros grupos para a programação, como companhias de dança, de música, de circo, entre outros. Atualmente, o evento é mantido por meio da Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) e do apoio da Fundação Nacional de Artes – Funarte. (BRASIL, 2006)

ARTES CÊNICAS: CATALISADOR ECONÔMICO DA AUSTRÁLIA, CHINA, RÚSSIA E ESTADOS UNIDOS NA CONTEMPORANEIDADE

Em estudo realizado pela Ernest & Young (EY)⁹ em 2015 – *Tempos de Cultura: o primeiro mapa global das indústrias culturais e criativa*,¹⁰ mostra-se a vasta lucratividade das artes cênicas e a dinamicidade do setor na economia mundial. Percebe-se que na era da informação e da conectividade, existe um poder crescente das redes sociais e um novo estilo de vida em sociedade. Relembramos aqui que dentro das artes cênicas estão inclusos a dança, o teatro, a música ao vivo, ópera, e outras.

A seguir, ilustraremos as formas com que alguns países tratam a questão.

Austrália

De acordo com o relatório, as indústrias criativas australianas estão a todo vapor. Em 2013, o setor lucrou cerca de US\$ 1.48 bilhão com venda de ingressos. A Austrália entendeu muito bem o que significava investir nas indústrias criativas. A partir de então, transformou a cidade de Melbourne na capital da música ao vivo do país, ganhando o coração e o bolso do público que lota os estádios. A Ópera de Sydney, além do valor simbólico para a Austrália, recebe até 2.500 espetáculos e apresentações por ano – o que representa quatro milhões de espectadores. (ERNST; YOUNG, 2015)

A área de artes cênicas recebe apoio do Estado por meio da Associação dos Centros de Espetáculos. Deve-se atribuir esse suporte, principalmente, a um inquérito realizado em 1999, com o qual se demonstrou a ebulição de um grande mercado em atividade. Desde então, medidas

9 A Ernest & Young (chamada de EY) é uma empresa multinacional privada que presta serviços profissionais de auditoria, consultoria e outros.

10 A pedido da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), a empresa EY realizou este estudo com a participação da *Oxford Economics*.

significativas foram implementadas pelo governo sob a tutela do Australian Council. Destaca-se, além disso, o caráter internacionalizador de tais empreendimentos pelo governo australiano através do Australian Performing Market (APAM). De acordo com o relatório, este empreendimento é “[...] um evento internacional da indústria para artes cênicas contemporâneas. A APAM apresenta peças australianas e promove a colaboração e o intercâmbio com os seus homólogos estrangeiros da indústria para reforçar a exportação de espetáculos australianos”. (ERNST & YOUNG, 2015, p. 39)

China

As artes cênicas se reinventaram na China. Ao longo da história elas foram parte das tradições dinásticas e, ao cabo dos anos, incorporaram diversas outras manifestações culturais no seu interior, como canto, dança, artes marciais, acrobacias e literatura. Conforme o relatório, “Hoje, as artes cênicas na China são uma mistura de espetáculos tradicionais e outros mais modernos, acompanhadas pelo aparecimento de marcas e centros dedicados às artes do espetáculo”. A receita com a bilheteria de espetáculos em 2011 chegou à marca dos US\$ 3.2 bilhões. (ERNST & YOUNG, 2015, p. 41)

Dessa forma, o mercado chinês entendeu o que a comercialização da cultura na contemporaneidade quis dizer, não simplesmente a partir do surgimento de uma nova classe média, mas principalmente em que medida os mesmos se interessavam pelo consumo de bens e serviços culturais e qual seria a melhor maneira de aproveitá-la. Ainda sobre o relatório, para exemplificar o nível de avanço de empreendedorismo chinês, foi construído o *Han Show Theatre*, com capacidade para 2.000 espectadores, que acolhe uma nova linha cênica: acrobacia aquática. O projeto custou US\$ 409 milhões e estimula o turismo cultural ao integrar cinemas, teatros, parques de lazer e shoppings num mesmo espaço. (ERNST & YOUNG, 2015, p. 41)

Rússia

Sabe-se que as escolas de música clássica, teatro e dança sempre estiveram presentes na história da Rússia. A União Soviética, por sinal, foi responsável por ter estimulado financeiramente muitos grupos a desenvolverem suas capacidades artísticas.¹¹ Entretanto, de acordo com o relatório, o fim da União Soviética também significou o fim das subvenções. Em 2008, na tentativa de recuperar o prestígio internacional e retirar a imagem negativa do país, a Rússia busca projetar-se no exterior a partir de uma perspectiva democrática. (FEKLYUNINA, 2008)¹² Além de empreendimentos que visam estabelecer, até 2020, cem centros que difundam a cultura, a língua e a ciência russa.¹³ (KLYUEVA, TSETSTURA, 2016)

Nesse movimento, em 2011, o Teatro Bolshoi renasceu, ao mesmo tempo os eventos de *rock* estouraram por todo o país, levando a entender que os festivais e a cultura estão retomando os prumos antes perdidos. O *Festival Rock on the Volga* tornou-se o maior evento de música de um dia da Europa, que segue sempre superando o recorde do ano anterior. Em 2013, chegou a marca de 691.000 visitantes.

Em relação ao teatro, destaca-se a ressurgimento do festival de teatro Máscara de Ouro, em Moscou. Apresentando para o mundo as melhores obras do teatro contemporâneo russo, sendo aclamado pela crítica e produtores estrangeiros, que faz com que haja crescimento gradativo do público a cada ano. Segundo o relatório, percebe-se que “[...] as apresentações folclóricas mostram alguns sinais de renascimento. Alguns coros

11 Dentre elas, as danças folclóricas e as pequenas orquestras (ERNST & YOUNG, 2015, p. 50), além das turnês Bolshoi na Guerra Fria, utilizadas como estratégia de diplomacia cultural. (MARCY, 2014)

12 Ficando a cargo disso, a Agência Federal da Comunidade de Estados Independentes, *Compatriots Living Abroad* e Cooperação Internacional Humanitária, sob o monitoramento do Ministério das Relações Exteriores, mas que agem de maneira independente. (KLYUEVA; TSETSTURA, 2016, p. 183)

13 Nota-se, sobretudo, a utilização do *soft power* russo em populações específicas, como na Ucrânia, por exemplo. (KLYUEVA; TSETSTURA, 2016)

populares e grupos de dança tornaram-se um verdadeiro sucesso comercial.” (ERNST & YOUNG, 2015, p. 50)

Estados Unidos

No relatório *Tempos de Cultura* da EY, os Estados Unidos, em 2008, encerrou o ano com cerca de 3.000 companhias de teatro, 200 teatros, 200 companhias de ópera, 600 companhias de dança e 60 circos.¹⁴ O mercado norte-americano é fortemente voltado tanto para o âmbito interno quanto externo, o que favorece o florescimento de organizações para atender essa demanda significativa. Elas oferecem espetáculos ao vivo e venda de DVDs. Conforme a Reuters, agência especializada em tópicos econômicos, “[...] a indústria de artes do espetáculo dos EUA incluía cerca de 9.000 empresas com receitas anuais conjuntas de USD 11 bilhões em 2008; e estima-se que para 2015 sejam de USD 16 bilhões”. (ERNST & YOUNG, 2015, p. 60)

A Broadway, epicentro mundial de arte dramática, bateu o recorde com 13.10 milhões de ingressos vendidos na temporada de 2014-2015, em que os turistas nacionais e internacionais ocupavam 70% dessa cota. Destaca-se a peça *O Fantasma da Ópera*, que é o espetáculo mais procurado em Nova Iorque há décadas. De acordo com dados fornecidos pela Broadway League, associação nacional de comércio para a indústria da Broadway, na temporada de 2012-2013 as peças geraram cerca de US\$ 11.9 bilhões para a cidade, estimulando 87.000 posições de trabalho. No entanto, deve-se deixar claro que os ganhos são sazonais, pois depende da época do ano em que há maior profusão de espectadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expansão das artes cênicas de uma nação a nível mundial reforça a ideia de que o país esteja buscando cada vez mais espaço através de ou-

14 Dentre as mais famosas estão a *Metropolitan Opera*, o *Public Theater*, a *Boston Symphony Orchestra* e o *San Francisco Ballet*.

tros produtos culturais. Fica evidente, diante desse quadro, que a projeção do teatro brasileiro no exterior começa a ser entendida por determinados agentes do campo político e econômico como parte do avanço da indústria cultural do país e, portanto, produto para exportação. A busca de novas abordagens de diplomacia cultural se faz necessária frente aos velhos paradigmas de política externa, por objetivar um enfoque mais sofisticado e multidisciplinar à aproximação com outras culturas na contemporaneidade. Por isso, caso os festivais internacionais brasileiros fossem organizados estrategicamente, funcionariam tanto como forma de diplomacia cultural, quanto uma forma de gerar divisas para o Estado, como vimos o caso de diversos países.

Em relação às economias semelhantes às brasileiras, o Brasil cresceu pouco no que se refere à economia da cultura. Por esse motivo, defendemos neste capítulo o governo como um facilitador de iniciativas criativas e ações estratégicas interministeriais mais presentes, constantes e desburocratizadas. Simplesmente, porque, este ramo requer agilidade e dinamismo, o que, em muitos casos, carece do poder público brasileiro.

Com base nos resultados obtidos, a projeção das artes cênicas nacionais, ainda que embrionária, mostrou-se importante por permitir a troca cultural direta com o público desses países, motivando-os a terem mais vontade de se aproximar e possibilitar um intercâmbio significativo, o que refletirá em maior aceitação, estreitamento de laços e aumento de parcerias entre os envolvidos. Além disso, essas indústrias indicam um dos setores mais dinâmicos da economia mundial e podem auxiliar os países a diversificarem suas economias.

Por fim, pelo conjunto de dados analisados, é possível observar o teatro como um mercado em expansão nos palcos internacionais. O governo federal deve proporcionar políticas públicas setoriais contínuas que aumentem o intercâmbio internacional dessas peças. Até mesmo porque, esses grupos não conseguem fazer isso sozinhos. Essas políticas públicas alavancariam mais a participação de outras regiões brasileiras fora do eixo Rio-São Paulo e aproveitariam a capacidade criativa inesgotável do país.

REFERÊNCIAS

ANACOANA. Le théâtre contemporain brésilien. *Les éditions Anacoana*, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/24ThGc>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. A valorização da classe artística do teatro pela Lei Rouanet. Brasília: Ministério da Cultura, 2016b. Disponível em: <<https://goo.gl/jeiJsH>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Brasil é convidado de honra do Festival de Teatro de Bogotá*. Brasília: Ministério da Cultura, 2014a. Disponível em: <<https://goo.gl/UZlwCw>>. Acesso em: 24 dez. 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Embaixada do Teatro Brasileiro*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/NBcZ66>>. Acesso em: 8 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Marta Suplicy participa da abertura do Festival de Teatro de Bogotá*. Brasília: Ministério da Cultura, 2014b. Disponível em: <<https://goo.gl/L4bNPj>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Plano Nacional de Cultura - Relatório 2015 de acompanhamento das metas*. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2016a. p. 298. Disponível em: <<https://goo.gl/enEcMd>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Por dentro do Ministério: Festival Internacional de Londrina*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/3gwQLH>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

BRASIL, Ubiratan. Brasileiros divulgam programação paralela na Feira do Livro de Frankfurt. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/V8zYf5>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Diplomacia cultural*. 2016c. Disponível em: <<https://goo.gl/NDFpBq>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *O Brasil na Feira Internacional do Livro de Gotemburgo 2014*. 2014c. Disponível em: <<https://goo.gl/p8lnek>>. Acesso em: 5 abr. 2017.

BONES, Marcelo. Teatro - Dilemas e possibilidades da circulação internacional. *Observatório dos Festivais*, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/AomgSW>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

CENA BRASIL INTERNACIONAL. *Vídeo Cena Brasil Internacional 2012 e 2013 – Resumo Rio de Janeiro & Edimburgo*. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/ZTQvg8>>. Acesso em: 14 maio 2017.

ERNST; YOUNG. *Tempo de cultura: o primeiro mapa global das indústrias culturais e criativas*. França, p. 120. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/mGiqJN>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

FEKLYUNINA, Valentina. Battle for perceptions: projecting Russia in the West, *Europe Asia Studies*, v. 4, n. 60, p. 605-629, 2008.

GÓES, Moacyr. O teatro e sua magia: como desenvolvê-la. In: XXVIII FÓRUM NACIONAL NO BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL. *Youtube*, 2 jul. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/soQ6Ka>>. Acesso em: 14 maio. 2017.

KLYUEVA, Anna; TSETURA, Katerina. *Strategic aspects of Russia's cultural diplomacy in Europe: challenges and opportunities of the 21st century*. In: CATELLANI, Andrea; ZERFASS, Ansgar; TENCH, Ralph. (Org.). *Communication ethics in a connected world: research in public relations and organizational communication*. Bern: Peter Lang, 2016. p. 175-198.

MCELROY, Steven. Edinburgh strategy: check reviews, take chances, hope for the best. *The New York Times*, 2013. Available on: <<https://goo.gl/u7hW6W>>. Access on: 16 maio 2017.

MELLÃO, Gabriela. Festival planeja levar peças brasileiras para Edimburgo. *Folha de S. Paulo*, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/KqSwAQ>>. Acesso em: 04 maio 2017.

MORAIS, Bia. *FIT-BH: a história*. [entre 2008 e 2016]. Disponível em: <<https://goo.gl/h482in>>.

PARDO, Carmen Villarino. As feiras internacionais do livro como espaço de diplomacia cultural. *Brasil/Brazil*, n. 50, p. 134-154, 2014.

PAVIS, Patrice. Para uma teoria de cultura e de encenação. In: PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Cap. 1, p. 1-20.

REIS, Luiz Felipe. 'A dramaturgia nacional precisa de mais apoio', diz Marta Suplicy. *O Globo*, 2014a. Disponível em: <<https://goo.gl/al75qz>>. Acesso em: 7 abr. 2017.

REIS, Luiz Felipe. O teatro brasileiro em línguas e palcos estrangeiros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2014b. Disponível em: <<https://goo.gl/wGmnBo>>. Acesso em: 4 maio 2017.

SCHENKER, Daniel. Festival Cena Brasil Internacional favorece intercâmbio entre artistas. *Estadão*, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/tUs305>>. Acesso em: 14 maio 2017.

UNESCO. *Relatório de economia criativa 2010: economia criativa, uma opção de desenvolvimento*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/4rPxA4>>. Acesso em: 19 maio 2017.

VENTURA, Mauro. Rio em boa companhia. *O Globo*, Rio de Janeiro. 31 maio 2012. Segundo caderno. 1.

Sobre os organizadores

Anita Simis

Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista e pesquisadora do CNPq.

Gisele Nussbaumer

Professora da Faculdade de Comunicação e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/CULT.

Kennedy Piau Ferreira

Professor do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina - PR e doutor em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona. Publicou os livros *Políticas Públicas e Sistema das Artes* (2005) e *No caminho dos encantantes* (2012).

Sobre os autores

Amanda Coutinho Cerqueira

Doutora em Ciências Sociais na área de pesquisa: Cultura e Política, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Belisa Figueiró

Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É graduada em Comunicação Social/Jornalismo. Foi produtora de informação e imagem do Programa Cinema do Brasil/Apex-Brasil e editora-assistente da Revista de Cinema.

Clarice Cristine Ferreira Menezes

Professora de Relações Internacionais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, é doutora em História, Política e Bens Culturais (CPDOC-FGV) e Mestre em História e Política Internacionais (Graduate Institute - Genebra). Áreas de Pesquisa: Relações Culturais Internacionais, Patrimônio e Política Externa.

Eliana Bogéa

Doutoranda do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da Universidade Federal do Pará (NAEA/UFPA).

Giuliana Kauark

Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal de Bahia (UFBA). Dedicar-se à gestão e produção cultural e à pesquisa sobre políticas culturais e diversidade cultural. É membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA) e do Observatório da Diversidade Cultural (ODC/PUC Minas).

Igor Halter Andrade

Bacharel em Cinema pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduando em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisador na Clínica de Direito e Arte da UFPR.

Ivan Faria

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Assistente da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Investiga as temáticas educação, trabalho e cultura. Membro dos grupos de pesquisa Trajetórias, Cultura e Educação (TRACE) e Observatório da Juventude.

Jonathan França Ribeiro

Graduando em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisador na Clínica de Direito e Arte da UFPR.

Leonardo de Souza Boy

Possui graduação em Relações Internacionais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (2017). Trabalhou no Comitê Organizador dos Jogos Olímpicos e Paralímpicos Rio 2016 durante 2 anos, ocupando o cargo de analista de treinamento e gerente de credenciamento do Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro.

Marcella Souza Carvalho

Advogada atuante na área de Assuntos Culturais e Terceiro Setor. Mestranda do programa Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades – DIVERSITAS da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Especialista em Gestão de Projetos Culturais – CELACC/USP. Professora da FAC – Faculdade Curitibana (FAC). Produtora Cultural. Membro do Colegiado Nacional de Dança – CNPC/MinC.

Marcelo Miguel Conrado

Doutor em Direito das Relações Sociais (UFPR). Professor Adjunto do Curso de Direito (UFPR). Coordenador da Clínica de Direito e Arte da Universidade Federal do Paraná. Presidente da Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Pesquisadora, docente e realizadora nas áreas de cultura e artes. Doutora em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é colaboradora no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap) e atualmente integra o Programa de Pesquisa para o Desenvolvimento Nacional (PNDP) do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). Realizadora e docente em artes cênicas, é fundadora do Núcleo Desastre (pesquisa cênica e atividades artístico-pedagógicas).

Milena Britto

Doutora em Letras, é professora e pesquisadora da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui vasta atuação na cena cultural; colabora como crítica em veículos impressos e digitais; é curadora em diversos projetos relacionados à literatura e tem participado de várias comissões de prê-

mios e concursos literários. Atua principalmente nas áreas de literatura brasileira, crítica feminista, estudos de gênero e estudos da cultura.

Paulo Nascimento

Ator-fundador do In Bust Teatro com Bonecos, integrante do Pirão Coletivo de Linguagens Cênicas e articulador do Fórum Livre Permanente de Teatro do Pará.

Rosa Primo Gadelha

Professora do Curso de Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora, com estágio de um ano no Curso de Dança da Universidade Paris 8 (França). Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq). Foi coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza e autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*.

COLOFÃO

Formato	<i>17 x 24 cm</i>
Tipologia	<i>Harriet Text Blogger sans</i>
Papel	<i>Pólen Soft 80g/m² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m² (capa)</i>
Impressão	<i>Qualigraf</i>
Tiragem	<i>1000</i>

COLEÇÃO CULTURA E PENSAMENTO

VOLUME 1

Direitos culturais

Francisco Humberto Cunha Filho,
Isaura Botelho, José Roberto Severino

VOLUME 2

Políticas culturais para as cidades

Fábio Fonseca de Castro,
Luiz Augusto Fernandes Rodrigues, Renata Rocha

VOLUME 3

Políticas para as artes

Anita Simis, Gisele Nussbaumer,
Kennedy Piau Ferreira

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura



FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa

Cadeira UNESCO de Políticas Culturais e Gestão
Fundação Casa de Rui Barbosa
Estabelecida em 2017



IHAC | ufba
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências
Professor Milton Santos

ISBN 978-85-232-1681-8



9 788523 216818